ਭਾਰਤ—ਦੇਸ ਤੇ ਲੋਕ

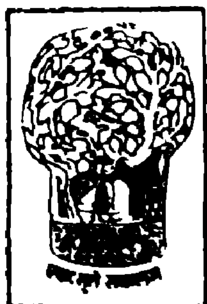
ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ

ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ

ਆਦਿੱਯ ਰੰਗਾਚਾਰੀਆ

ਅਨੁਵਾਦਕ :

ਗੁਰਮੁਖ ਸਿੰਘ ਸਹਿਗਲ



ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁਕ ਟਰੱਸਟ, ਇੰਡੀਆ

1988 (ਸ਼ੱਕ ਸੰਮਤ 1910)

THE INDIAN THEATRE (English)
BHARTI RANGMANCH (Punjabi)

ਮੁੱਲ : 27.00

Published by the Director, National Book Trust, India, A-5, Green Park, New Delhi-110016 and printed at Jantak Press, 159, Lajpat Rai Market, Chandni Chowk, Delhi-110006.

ਭੂਮਿਕਾ

ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਰਵੇਖਣ ਦਾ ਹੀ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਅਰਥ ਕੇਵਲ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਹੀ ਰੋਜ਼ਨਾਮਚਾ ਤਿਆਰ ਕਰਨਾ ਹੁੰਦਾ ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸ੍ਰੇਣੀ ਨੂੰ ਮਾਨਤਾ ਦੇਣ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਾ ਹੁੰਦੀ। ਜੇਕਰ ਇਤਿਹਾਸ ਬੀਤੇ ਹੋਏ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਚੋਣਵੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਅੰਤਰਮੁਖੀ ਸੋਚ ਉਡਾਰੀ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸਾਹਿੱਤ ਦੀਆਂ ਕਿਤਾਬਾਂ ਨੂੰ ਮਾਨਤਾ ਦੇਣ ਦੀ ਕੋਈ ਲੋੜ ਹੀ ਨਾ ਪਵੇ। ਕਿਉਂਜੋ ਮੈਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਹਾਂ ਅਤੇ ਇਕ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਾਂ ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਤੱਥ ਬਹੁਤ ਥੋੜ੍ਹੇ ਅਤੇ ਅਨਿਸਚਿਤ ਜਿਹੇ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦਾ ਹਾਂ ਕਿ ਕਿਸ ਹੱਦ ਤਕ ਮੈਂ ਇਕ ਆਦਰਸ਼ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰ ਰਿਹਾ ਹਾਂ।

ਬੀਤੇ ਹੋਏ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਸਦੀਆਂ ਤਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਭਾਵ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹੀ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਹੁਣ ਇਹ ਘੱਟੋ ਘੱਟ 15 ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦਾ ਇਕ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ। ਇਕ ਮਿਸ਼੍ਰਿਤ ਕਲਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਲਿਖਤੀ ਅਤੇ ਅਣਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਅੰਤਲੇ ਦੋਹਾਂ (ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ) ਦਾ ਮੈਂ ਕੋਈ ਮਾਹਰ ਨਹੀਂ ਹਾਂ। ਨੈਸ਼ਨਲ ਬੁਕ ਟਰੱਸਟ, ਇੰਡੀਆ ਵਲੋਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਕ ਕਿਤਾਬ ਲਿਖਣ ਦੇ ਸੱਦੇ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰਦਿਆਂ ਮੇਰਾ ਇਹ ਮੁਤਾਬਲਾ ਇਸ ਤੱਥ ਉਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹੁਣ ਮੈਂ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਅੱਪੜ ਚੁੱਕਾ ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਸੰਪਰਕ ਦੀ ਡਾਇਮੰਡ ਜੁਬਲੀ ਅਤੇ ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਗੋਲਡਨ ਜੁਬਲੀ ਮਨਾ ਸਕਦਾ ਹਾਂ। ਇਸ ਤੋਂ ਅਗਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਕਾਲਜ ਦੇ ਅਧਿਆਪਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਮੈਂ 20 ਸਾਲਾਂ ਤੱਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਪੜ੍ਹਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹਾਂ ਅਤੇ ਲਗਭਗ 40 ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਮੈਂ ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਿਰਮਾਤਾ, ਕਲਾਕਾਰ, ਸਿਧਾਂਤਕਾਰ ਅਤੇ ਸੰਯੋਜਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਰਿਹਾ ਹਾਂ।

ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਕੰਨੜ (ਮੇਰੀ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ) ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ

ਹੋਰਾਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਜਾਣਕਾਰੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਮੈਂ ਹੇਠ ਲਿਖਿਆਂ ਦਾ ਰਿਣੀ ਹਾਂ :—

(1) 'ਦੀ ਇੰਡੀਅਨ ਡਰਾਮਾ', 1956, ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਵਿਭਾਗ, ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ।

(2) 'ਦੀ ਮਰਾਠੀ ਥੀਏਟਰ', 1961, 'ਪਾਪੂਲਰ ਬੁੱਕ ਡਿਪੂ, ਬੰਬਈ' (ਮਰਾਠੀ-ਨਾਟਯ ਪ੍ਰੀਸ਼ਦ ਲਈ) ਅਤੇ

(3) ਸੇਠ ਗੋਵਿੰਦਦਾਸ ਅਭਿਨੰਦਨ ਗ੍ਰੰਥ (ਹਿੰਦੀ) 1956, ਅਭਿਨੰਦਨ ਕਮੇਟੀ ।

ਅਜੋਕੇ ਹਿੰਦੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਝੁਕਾਵਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਲਈ ਮੈਂ ਸ੍ਰੀ ਬੀ. ਵੀ. ਕਾਰੰਥ ਦਾ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ । ਅਤੇ ਮਰਾਠੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਮੈਂ ਸੰਪਾਦਕ ਦਾ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਜਿਸ ਨੇ ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਵੇਰਵਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਹੈ ।

ਮੈਨੂੰ ਇਹ ਕਹਿਣ ਦੀ ਵੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰ ਗੱਲਾਂ ਅਤੇ ਵਿਆਖਿਆ ਲਈ ਮੈਂ ਇਕੱਲਾ ਹੀ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰ ਹਾਂ ।

ਮੈਂ, ਸ੍ਰੀ ਪੀ. ਵੀ. ਜੋਸ਼ੀ, ਜੋ ਕਿ ਕਿਸੇ ਸਮੇਂ ਮੇਰਾ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਸੀ ਪਰ ਹੁਣ ਇਕ ਸੂਝਵਾਨ ਦੋਸਤ ਅਤੇ ਸਾਥੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਸ਼ਾਰਦਾ ਆਦਿੱਯ ਦਾ ਵੀ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦੇ ਖਰੜੇ ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਨਾਲ ਪੜ੍ਹਿਆ ਹੈ । ਆਪਣੇ ਸਾਰੇ ਸਾਹਿੱਤਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਮੈਂ ਜੋ ਕੁਝ ਵੀ ਲਿਖਿਆ ਹੈ, ਉਸ ਨੂੰ ਕਦੇ ਦੁਬਾਰਾ ਪੜ੍ਹਨਾ ਪਸੰਦ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਉਸ ਤੋਂ ਕੰਨੀ ਹੀ ਕਤਰਾਈ ਹੈ । ਇਸ ਵਜ੍ਹਾ ਕਰਕੇ ਵੀ ਮੈਂ ਉਪਰੋਕਤ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਬਹੁਤ ਅਹਿਸਾਨਮੰਦ ਹਾਂ ।

ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਤ ਚਿੱਤ੍ਰਾਂ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਦੀ ਇਜ਼ਾਜਤ ਦੇਣ ਲਈ ਮੈਂ ਸ੍ਰੀ ਬਲਵੰਤ ਗਾਰਗੀ, ਸ੍ਰੀ. ਕੇ. ਡੀ. ਦੇਸ਼ਮੁੱਖ, ਸਾਹਿਤਯ ਅਕਾਦਮੀ ਅਤੇ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਦੇ ਸੂਚਨਾ ਤੇ ਪਰਸਾਰਣ ਵਿਭਾਗ ਦੇ ਫੋਟੋ ਵਿਭਾਗ ਦਾ ਵੀ ਰਿਣੀ ਹਾਂ ।

ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦੀਆਂ ਖ਼ਾਮੀਆਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਮੈਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਚੇਤੰਨ ਹਾਂ । ਮੈਂ ਉਸ ਵਕਤ ਦੀ ਬੜੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਨਾਲ ਉਡੀਕ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਕਿ ਕੇਂਦਰੀ ਅਤੇ ਸਥਾਨਕ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਇਕ ਵਿਸਤਾਰਪੂਰਵਕ ਡਾਇਰੈਕਟਰੀ ਤਿਆਰ ਕਰਨਗੀਆਂ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਸਾਰੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਖੇਤਰਾਂ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਹੋਵੇਗਾ । ਇਹ ਇਕ ਨੌਜਵਾਨ ਅਤੇ ਚੰਗੇ ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰੇਮੀ ਲਈ ਬਹੁਤ ਸਹਾਈ ਸਾਬਤ ਹੋਵੇਗੀ । ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰੇਮੀ ਮੇਰੀ ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਵਿਚ ਸੁਧਾਰ ਕਰਨ ਲਈ ਸੁਝਾਅ ਦੇਵੇ ਤਾਂ ਮੈਂ ਉਸ ਦਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹੋਵਾਂਗਾ ।

ਬੰਗਲੋਰ
ਮਾਰਚ 7, 1969

ਆਦਿੱਯ ਰੰਗਾਚਾਰੀਆ

ਤਤਕਰਾ

ਚਿੱਤਰਾਂ ਦਾ ਵੇਰਵਾ

1. ਮੁੱਢ

1

'ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ' ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਨਾ ਤਾਂ ਸਭ ਲਈ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਅਰਥ ਰਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਇਕ ਜਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਲਈ ਕੋਈ ਨਿਸਚਿਤ ਵਸਤੂ ਹੈ। ਅਰਥਾਤ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਹਰ ਇਕ ਲਈ ਵੱਖੋ ਵੱਖਰੇ ਅਰਥ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਜਦੋਂ ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਵੈਦਿਕ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਸਾਹਿੱਤ ਦੀ ਖੋਜ ਵਿਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਲੈਣੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀ ਤਾਂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਸਾਹਿੱਤ ਦਾ ਮਤਲਬ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਰਚੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਨੂੰ ਅਸਾਂ ਅੱਗੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਤੋਰਿਆ ਸਗੋਂ ਮੰਦੇ ਭਾਗਾਂ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਕੱਢੇ ਗਏ ਸਿੱਟਿਆਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਵਾਨ ਵੀ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਅੰਤਿਮ-ਸ਼ਬਦ ਸਮਝਿਆ। ਇਸ ਲਈ ਅੱਜ ਤੱਕ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਭਾਵ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਹੀ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਵਿਚ ਮੁੜ ਰੁੱਚੀ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮਤਲਬ ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਰਚੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਇਸ ਗੱਲ ਤੋਂ ਬੇਸ਼ਕ ਇਹ ਸੁਝਾਅ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਸਲੀਅਤ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਂ ਦੀ ਕੋਈ ਇਕ ਚੀਜ਼ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਭਾਵੇਂ ਠੀਕ ਨਹੀਂ। ਵੈਦਿਕ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਇਸ ਉਪ-ਮਹਾਂਦੀਪ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਕਈ ਇਲਾਕਈ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਕੋ ਹੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਰਖਦੇ ਹੋਇਆਂ, ਧਾਰਮਿਕ ਰਹੁ ਰੀਤਾਂ, ਵਹਿਮਾਂ ਭਰਮਾਂ ਅਤੇ ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀਆਂ ਦੇ ਸੰਸਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਨਤਾ ਰਖਦੇ ਹੋਇਆਂ, ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸਾਨੂੰ ਕਿਸੇ ਅਜੇਹੀ ਚੀਜ਼ ਦੀ ਪਛਾਣ ਕਰਨੀ ਪਏਗੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਸੀਂ 'ਭਾਰਤੀਪਨ' ਆਖ ਸਕੀਏ। ਇਤਿਹਾਸ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਭੂਗੋਲ ਨੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਭਾਰਤ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਹੀ ਕੰਮ ਕੀਤਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਚੀਜ਼ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਇਕੋ ਜਿਹੀ ਤਰਜ਼ੇ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਤੋਂ ਕਦੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਵਰਜਿਆ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਹਮਲਾਵਰਾਂ ਨੇ ਭਾਰਤ ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਕਈ ਵਾਰ ਜਿੱਤਿਆ

ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਭਾਰਤੀਆਂ ਨੇ ਹਮਲਾਵਰਾਂ ਤੇ ਜਿੱਤ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ ਇਕਮਿਕ ਕਰ ਲਿਆ ਅਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵਿਰੋਧ ਕੀਤਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਖ਼ਰਕਾਰ ਭਾਰਤ ਛੱਡਣਾ ਹੀ ਪਿਆ।

ਇਸ ਤੱਥ ਦਾ ਦਾਅਵਾ ਕਰਨਾ ਠੀਕ ਜਾਪਦਾ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਹਥਲੇ ਨਿਬੰਧ ਰਾਹੀਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਂਦ ਇਲਾਕਿਆਂ, ਧਰਮਾਂ ਤੇ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸਪੱਸ਼ਟ ਵਖਰੇਵਿਆਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਪੁਰਾਤਨ ਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਰਹੀ ਹੈ। ਇਹ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਮੁੱਢਲੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਸੀ। ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਕਠਿਨ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੁੱਢ ਕਦੋਂ ਬੱਝਾ। ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਨਾ ਕੇਵਲ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁੱਢ ਬਾਰੇ ਦੱਸਣਾ ਅਸੰਭਵ ਹੈ ਸਗੋਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁੱਢ ਬਾਰੇ ਦੱਸਣਾ ਵੀ ਉੱਨਾ ਹੀ ਔਖਾ ਹੈ। ਨਕਲ ਅਤੇ ਅਨੰਦ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਆਵੱਸ਼ਕ ਹਨ ਅਤੇ ਕਿਉਂਜੋ ਨਕਲ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਅਨੰਦ ਮਾਣਨਾ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਮੂਲ ਸੁਭਾਅ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਇਆ ਹੋਵੇਗਾ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁੱਢ ਬਾਰੇ ਅਸੀਂ ਜੋ ਸਮਝਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਉਹ ਸ਼ਾਇਦ ਉਦੋਂ ਜਦੋਂ ਰੰਗਮੰਚ ਸਮੂਹਿਕ ਕਲਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਉੱਤੇ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਕ੍ਰਿਤੀ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਲੇਖਕ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਨੂੰ ਮੁਨੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਜਾਪਦਾ ਇੰਜ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕੀ ਰੁਚੀਆਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੋਈ ਹੋਰ ਤਪੱਸਿਆ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ। 1000 ਜਾਂ 1500 ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋਏ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੂੰ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁੱਢ ਬਾਰੇ ਕੁਝ, ਪਤਾ ਨਹੀਂ। ਉਹ ਵੀ ਇਸ ਅਸੰਭਵ ਕੰਮ ਦਾ ਸੁਝਾਅ ਬੜੀ ਹੀ ਚਲਾਕੀ ਨਾਲ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਗਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ। ਕਿਉਂ ਜੋ ਭਗਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੇ ਹੀ ਸੰਸਾਰ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਸੀ ਇਸ ਕਰਕੇ ਅਸੀਂ ਉਸ ਦੀ ਇਸ ਕਾਬਲੀਅਤ ਜਾਂ ਯੋਗਤਾ ਉੱਤੇ ਕਿੰਤੂ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ। ਪਰ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਦਿਲਚਸਪ ਗੱਲ ਹੈ ਉਹ ਜਿਸ ਦਾ ਵਰਣਨ ਭਰਤਮੁਨੀ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਬ੍ਰਹਮਾ ਦਾ ਸਾਜਿਆ ਹੋਇਆ, ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ "ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ, ਅਤਿ ਬੋਝਲ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਹੀ ਅਸਪੱਸ਼ਟ ਸੀ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਅਮਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸੀ ਲਿਆਂਦਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸ ਲਈ ਭਰਤ ਕੋਲ ਪਹੁੰਚ ਕਰਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਬੇਨਤੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਕਿ ਉਹ ਇਸ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸਰਲ ਬਣਾ ਕੇ ਅਤੇ ਅਮਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲੈ ਆਵੇ।"

ਅਭਿਵਿਅੰਜਨ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਢੰਗਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਤਰਾਂ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹ ਕੇ ਇਸ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੱਥਾਂ ਨੂੰ ਜਾਣ ਸਕਣਾ ਸਾਡੇ ਲਈ ਕੋਈ ਕਠਿਨ ਗੱਲ ਨਹੀਂ। ਭਗਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ

ਬਾਰੇ ਨਹੀਂ ਸੋਚਿਆ ਸੀ । ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੀ ਇਸ ਰਚਨਾ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅਧਿਆਇ ਵਿਚ ਬਿਆਨ ਕੀਤੀ ਗਈ ਕਹਾਣੀ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ, ਸਾਰੇ ਦੇਵਤੇ ਬ੍ਰਹਮਾ ਕੋਲ ਇਕ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਲੈ ਕੇ ਗਏ । ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਇਹ ਸੀ :—

"ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਸਾਰੇ ਲੋਕ ਵਿਸ਼ੇ ਵਿਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਫਸਦੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ, ਉਹ ਲਾਲਚੀ, ਹਵਸੀ, ਈਰਖਾਲੂ ਅਤੇ ਲੜਾਕੇ ਹੁੰਦੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ । ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਦੁੱਖ, ਜਾਂ ਸੁੱਖ ਬਾਰੇ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਲੱਗਦਾ । ਕਿਰਪਾ ਕਰਕੇ ਸਾਨੂੰ ਕੋਈ ਅਜੇਹਾ ਵੱਖਰਾ ਰੂਪ ਦੱਸੋ ਜੋ ਸੁਣਿਆ ਅਤੇ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕੇ । ਸ਼ੂਦਰਾਂ ਲਈ ਵੇਦ ਵਰਜਿਤ ਹਨ, ਇਸ ਲਈ ਇਕ ਪੰਜਵੇਂ ਵੇਦ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰੋ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਾਰੇ ਵਰਣਾ ਦੇ ਲੋਕ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਸਕਣ ।" (1-9-12)

ਜ਼ਾਹਰ ਹੈ ਕਿ ਕੇਵਲ ਸ਼ੂਦਰ ਹੀ ਅਸ਼ਲੀਲ ਅਤੇ ਅਨੁਸ਼ਾਸ਼ਨਹੀਣ ਨਹੀਂ ਹੋ ਗਏ ਸਨ ਸਗੋਂ 'ਪੰਜਵੇਂ ਵੇਦ' ਨੂੰ ਹੋਰਾਂ ਜਾਤੀਆਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੱਕ ਵੀ ਰਖਿਆ ਗਿਆ ਸੀ । 'ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ' 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਹੈ । ਇਸ ਨੂੰ ਇਕ ਵੇਦ ਕਹਿਣਾ ਅਤੇ ਫਿਰ ਸ਼ੂਦਰਾਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੱਕ ਰਖਣਾ, ਭਰਤਮੁਨੀ ਦਾ ਇਕ ਵੱਡਾ ਮਜ਼ਾਕ ਹੈ । ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਜੇ ਫਿਰ ਅਸੀਂ ਇਸ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਸਤਰਾਂ ਵਾਚੀਏ ਤਾਂ ਉਥੇ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਉਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵਿਆਪਕ ਸੀ । ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਰੰਗਮੰਚ ਜੋ ਅਨੁਸ਼ਾਸ਼ਨਹੀਣ ਅਤੇ ਗ਼ਲਤ ਕਿਸਮ ਦਾ ਸੁਹਜ ਰੱਖਣ ਵਾਲੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਲਈ ਸੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਭਰਤਮੁਨੀ ਸ਼ੂਦਰਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਚਿੱਤਰਣ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਹਾਲਾਂ ਕਿ ਸਾਡੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਹੈ । ਭਾਵੇਂ ਸਾਡੇ ਤੱਕ ਕੇਵਲ ਭਾਸ, ਕਾਲੀਦਾਸ, ਭਵਭੂਤੀ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਪੁਜੀਆਂ ਹਨ, ਅਤੇ ਭਾਵੇਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰਾਂ ਸ੍ਰੋਤਾਂ ਦੀ ਕੋਈ ਉਦਾਹਰਣ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੀ ਫਿਰ ਵੀ ਅਜਿਹੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਂਦ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ । ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਹਵਾਲਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜੋ ਸਾਡੇ ਲਈ ਇਸ ਪਖੋਂ ਸਹਾਇਕ ਸਾਬਤ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਵੱਲ ਵਧੇਰੇ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ । ਇਹ ਹਵਾਲਾ 'ਉਪ-ਰੂਪਕ' ਦਾ ਹੈ । (ਇਸ ਨੂੰ ਉਪ-ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ) ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਇਹ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਹਨ ਅਤੇ ਬਹੁਤਿਆਂ ਵਿਚ ਨੀਵੇਂ ਪੱਧਰ ਦੇ ਪਾਤਰ ਤੇ ਘਟੀਆਂ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹਾਸਾ ਮਜ਼ਾਕ ਹੈ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਪ੍ਰੀਤ ਕਹਾਣੀਆਂ ਨਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਉਪ-ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਹੈ । ਅਲੰਕਾਰ-ਸ਼ਾਸਤਰ ਤੇ ਨਾਟ-ਕਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ 14ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੀ ਇਕ ਪੁਸਤਕ 'ਸਾਹਿਤਯ ਦਰਪਣ' ਵਿਚ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਅਠਾਰ੍ਹਾਂ ਕਿਸਮਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਆਇਆ ਹੈ । ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਉਪ-ਰੂਪਕਾਂ ਵਿਚ ਭਾਰਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ

ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਰਬਵਿਆਪਕ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਵੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਤੇ ਕੁਝ ਯਕੀਨ ਬੱਝਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਪ-ਰੂਪਕ, ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਈ. ਪੀ. ਹੋਰਵਿਟਜ਼ ਆਪਣੀ ਪੁਸਤਕ ਦੀ ਇੰਡੀਅਨ ਥੀਏਟਰ (1912) ਵਿਚ ਲਿਖਦਾ ਹੈ, 'ਬੇਸ਼ਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਲੇਖਕਾਂ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਏ।' (ਪੰ: 26) ਉਹ ਲੇਖਕ ਭਾਵੇਂ ਏਨੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਨਾ ਹੋਣ ਅਤੇ ਕੋਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤ ਹੋਵੇ ਜੋ ਕਿ ਅਸੀਂ ਜਾਣਦੇ ਹਾਂ ਪਰ ਇਕ ਗੱਲ ਯਕੀਨੀ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਸਮਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਪ-ਬੋਲੀਆਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸੇ ਦੇ ਹੀ ਵਿਰੁੱਧ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੇ ਭਗਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਾ ਕੋਲ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਕੀਤੀ ਸੀ।

2

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਯੂਰਪੀਅਨ ਵਿਦਵਾਨ ਹੀ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਸੀਂ ਕੇਵਲ ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਰਿਣੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਾਡੀ ਅਗਵਾਹੀ ਕੀਤੀ ਹੈ ਸਗੋਂ ਇਸ ਲਈ ਵੀ ਰਿਣੀ ਹਾਂ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਬਹੁਤ ਹੀ ਵਿਦਵਤਾ ਭਰਪੂਰ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਖੋਜ ਦਾ ਵਿਗਿਆਨਕ ਢੰਗ ਅਪਨਾਇਆ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਣਥੱਕ ਜਤਨਾਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਉਹ ਯੂਨਾਨੀ ਸਭਿਅਤਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤੋਂ ਅਭਿੱਜ ਨਾ ਰਹਿ ਸਕੇ, ਜਿਸ ਤੋਂ ਕਈ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਇਹ ਸਿੱਟਾ ਕੱਢ ਲਿਆ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ (ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ) ਦਾ ਉਦਗਮ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ, ਵੈਦਿਕ ਆਰੀਆ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਸਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਹੋਇਆ। ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਬਿਆਨ ਕੀਤੀ ਹੈ, ਉਹ ਉਪਰੋਕਤ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਅਜਿਹੇ ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਖੰਡਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਵੈਦਿਕ ਆਰੀਆ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਧਾਰਮਿਕ ਰਹੁ ਰੀਤਾਂ ਵੈਦਿਕ ਮੰਤਰਾਂ ਉੱਤੇ ਕੇਂਦ੍ਰਿਤ ਸਨ। ਵੈਦਿਕ ਮੰਤਰਾਂ ਤੱਕ ਸਿਵਾਇ ਬ੍ਰਾਹਮਣਾਂ ਤੋਂ ਹੋਰ ਕਿਸੇ ਜ਼ਾਤੀ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਬਾਰੇ ਇਕ ਕਹਾਣੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤ ਦੇ ਪੁਤਰਾਂ ਨੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਇਕ ਨਾਟਕ ਖੇਡਿਆ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਦਾ ਮਖੌਲ ਉਡਾਇਆ ਅਤੇ ਜਿਸ ਤੋਂ ਨਾਰਾਜ਼ ਹੋ ਕੇ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਸ਼ੂਦਰਾਂ ਦੇ ਘਰ ਮੁੜ-ਮੁੜ ਜਨਮ ਲੈਣ ਦਾ ਸਰਾਪ ਦੇ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਅਜਿਹਾ ਕੁਝ ਹੋਣ ਦੀ ਹੀ ਉਮੀਦ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ, ਕਿਉਂਜੋ ਵੈਦਿਕ ਆਰੀਆ ਦੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੇ ਅਵਸਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜਿਥੇ ਕਿ ਹਰ ਜਾਤੀ ਦੇ ਲੋਕ ਇਕੱਠੇ ਹੁੰਦੇ ਹੋਣ। ਮੁੱਢਲੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ

ਰੰਗਮੰਚ (ਉਪ-ਰੂਪਕ) ਨੂੰ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰਖਦਿਆ ਹੋਇਆਂ, ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਧਰਮ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਸਕਾਰਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਬਾਰੇ ਨਹੀਂ ਸੋਚਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿੱਤ ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਸੀ। ਭਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇਗਾ ਕਿਉਂਕਿ ਰਾਮ (ਰਾਮਾਇਣ ਦੀ ਕਥਾ) ਦੀ ਉਤਰ ਅਧਿਕਾਰੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਤਾਜਪੋਸ਼ੀ ਦੀ ਰਸਮ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇਗੀ। ਰਾਜਾ ਹਰਸ਼ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦਿਤੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਬਸੰਤ ਰੁੱਤ ਦੇ ਤਿਉਹਾਰ ਵਜੋਂ ਇਕ ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇਗਾ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਉਦੋਂ ਸਟੇਜ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਦਾ ਮੌਕਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਤਾਜਪੋਸ਼ੀ ਦੀ ਰਸਮ, ਯੁਵਰਾਜ ਦਾ ਜਨਮ, ਦੁਸ਼ਮਣ ਉਤੇ ਜਿੱਤ ਤੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਕੋਈ ਰੁਤ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਤਿਉਹਾਰ ਦਾ ਹੋਣਾ ਆਦਿ। ਆਮ ਜਨਤਾ ਦੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਹੀ ਅਵਸਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਪਣਾ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸਾਨੂੰ ਭਵਭੂਤੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਕਲਾਪ੍ਰਯੰਥ ਦੇਵਤੇ ਦੇ ਤਿਉਹਾਰ (ਜਾਤਰਾ) ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਪੁਰਾਤਨ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਤਿਉਹਾਰ ਫ਼ਸਲਾਂ ਦੀ ਕਟਾਈ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਸਤੂਆਂ ਦੀ ਖ਼ਰੀਦ-ਫ਼ਰੋਖ਼ਤ ਸਮੇਂ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਕਈ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਇਹ ਅਜੇ ਤੱਕ ਜਾਰੀ ਹਨ ਅਤੇ ਕੁਝ ਭਾਰਤੀ ਬੋਲੀਆਂ ਵਿਚ ਇਸ ਨੂੰ ਅਜੇ ਤੱਕ 'ਜਾਤਰਾ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਸ ਪਾਸ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ ਤੋਂ ਲੋਕ ਇਕੱਠੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਕੋਈ ਮੰਦਰ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਮੇਲਨ ਸਥਾਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਮੰਦਰ ਦੇ ਅਹਾਤੇ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਖੇਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਦੀ ਖੁਲ੍ਹੀ ਥਾਂ ਵਿਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਜਾਤੀਆਂ ਦੇ ਲੋਕ ਸਮਾ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਧਰਮ ਨਾਲ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ, ਸਭਿਆਚਾਰਕ, ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਜੀਵਨ ਦਾ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅੰਗ ਸੀ।

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ, ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ। 'ਯਵਨਿਕਾ' ਸ਼ਬਦ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਪਰਦੇ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਮੰਨਣ ਲਈ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀਆ ਲਈ ਪੁਰਾਤਨ ਭਾਰਤੀ ਸ਼ਬਦ 'ਯਵਨ' ਹੈ, ਅਤੇ 'ਯਵਨਿਕਾ' ਸ਼ਬਦ ਬਾਰੇ ਇਹ ਯਕੀਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਕਿ 'ਇਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ 'ਯਵਨ' ਨਾਲ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਮੰਨਣਾ ਯੂਨਾਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਸਿੱਧ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੱਕ ਅਸੀਂ ਏਨਾ ਕਹਿ

ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਯੂਨਾਨੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਪਰਕ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਸਮਾਂ ਆਇਆ ਜਦੋਂ ਯੂਨਾਨੀ ਕਪੜਿਆਂ ਨੂੰ ਸਟੇਜ ਦੇ ਪਰਦੇ ਲਈ ਵਰਤਣ ਦਾ ਫ਼ੈਸਨ ਜਿਹਾ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ। ਪਰਦੇ ਵਾਸਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਚੰਗਾ ਤੇ ਯੋਗ ਸ਼ਬਦ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। 'ਵਿਕ੍ਰਮੋਉਰਵਸ਼ੀ ਦੇ ਦੂਜੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਉਰਵਸ਼ੀ' 'ਤੀਰਾਸਕਰੀਨੀ' (ਪਰਦਾ) ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਜਿਸ ਦੇ ਹੁੰਦਿਆਂ ਰਾਜਾ ਉਸ ਨੂੰ ਵੇਖ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ। ਇਕ ਮੌਕੇ ਤੇ ਉਹ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿ 'ਤੀਰਾਸਕਰੀਨੀ' ਦੇ ਪਿਛੇ ਢੱਕ ਲਵੇ ਤਾਂ ਜੋ ਉਹ ਨਜ਼ਦੀਕ ਜਾ ਕੇ ਸੁਣ ਸਕੇ ਕਿ ਉਹ ਕੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਸਟੇਜ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਹਟਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਮੰਦੇ ਭਾਗਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਇਕ ਜਾਦੂ ਦੀ ਛੜੀ ਵਾਂਗ ਸਭ ਨੇ ਬੜਾ ਗ਼ਲਤ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਇਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕ 'ਮਾਲਵਿਕਾ ਅਗਨੀਮਿੱਤਰਮ' ਵਿਚ ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੇ ਇਸ ਵਾਕਾਂਸ਼ ਦੀ ਗ਼ੈਬ ਹੋਣਾ ਜਾਂ ਛੁੱਪ ਜਾਣ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਆਪਣੀ ਕਵਿਤਾ ਕੁਮਾਰਸੰਭਵ (1—14) ਵਿਚ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਨਿਸਚਿਤ ਤੌਰ ਤੇ ਪਰਦੇ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਹੈ, ਜੋ ਛੁਪਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਔਰਤ ਦੇ ਕੱਪੜੇ ਉਤਾਰਦਿਆਂ ਉਹ ਸ਼ਰਮ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਤੁਰੰਤ ਹੀ ਬੱਦਲ ਉਸ ਦਾ ਪਰਦਾ (ਤੀਰਾਸਕਰੀਨੀ) ਬਣ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਬਾਹਰਲਿਆਂ ਤੋਂ ਛੁਪਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਦਾਹਰਣਾ ਦਾ ਮਕਸਦ ਕੇਵਲ ਇਹ ਦੱਸਣਾ ਹੈ ਕਿ ਪਰਦੇ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਯਵਨਿਕਾ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਇਹ ਯਕੀਨ ਕਰ ਲੈਣਾ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿੰਨਾ ਗ਼ਲਤ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੈ।

ਅਸਲੀਅਤ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖ ਹੈ। ਯੂਨਾਨੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਤੇ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ, ਨਾ ਤਾਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕੋਈ ਮਾਨਤਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟ ਕਲਾ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਇਕਾਈਆਂ ਦੀ ਬਿਲਕੁਲ ਅਣਹੋਂਦ ਹੈ। ਰਸ ਸਿਧਾਂਤ ਅਰਸਤੂ ਦੇ 'ਕਥਾਰਸਿਸ' ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਉਪਦੇਸ਼ ਦੇਣ ਵਾਸਤੇ ਕੋਈ ਸੰਗੀਤ ਮੰਡਲੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਭਾਰਤੀ ਤਰਜ਼ੇ-ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦਾ ਹੀ ਮੌਲਿਕ ਵਿਕਾਸ ਹੈ।

3

ਇਕ ਹੋਰ ਵਿਚਾਰ ਰਾਹੀਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੁੱਢ ਵੈਦਿਕ ਮੰਤਰਾ ਵਿਚੋਂ ਲੱਭਦਾ ਹੈ। ਹਿੰਦ ਆਰਿਆਈ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸਾਹਿੱਤ ਇਹ ਕਾਵਿਮਈ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹੀ ਹਨ। ਇਹ ਰਚਨਾਵਾਂ ਈਸਾ ਤੋਂ ਕੋਈ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਸਮੇਂ

ਦੀਆਂ ਹਨ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਰਚਨਾਵਾਂ ਜਾਂ ਤਾਂ ਕੁਦਰਤੀ ਚਮਤਕਾਰ ਦਾ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਹਨ, ਜਾਂ ਫਿਰ ਕੁਦਰਤ ਦੀਆਂ ਦੈਵੀ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਪ੍ਰਤੀ ਅਰਦਾਸ ਹਨ। ਪਰ ਕੁਝ ਕੁ ਅਜੇਹੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਚਿੱਤਰਣ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਬੀਜ ਰੂਪ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਉਦਾਹਰਣਾ ਇਸ ਨੁਕਤੇ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਸਾਬਤ ਹੋਣਗੀਆ। ਆਓ 'ਰਿਗ ਵੈਦਿਕ' ਸੰਗ੍ਰਹਿ ਦੇ ਇਕ ਭਜਨ ਨੰ: 33 ਉਤੇ ਝਾਤ ਪਾਈਏ ਜੋ ਕਿ ਤੀਜੇ ਮੰਡਲ (ਕਿਤਾਬ) ਵਿਚੋਂ ਲਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਰਿਸ਼ੀ ਵਿਸ਼ਵਾਮਿੱਤਰ ਆਪਣੇ ਰੱਥ ਵਿਚ ਸਫ਼ਰ ਤੇ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਮਾਨ ਨਾਲ ਲੱਦਿਆ ਹੋਇਆ ਇਕ ਗੱਡਾ ਵੀ ਉਸ ਦੇ ਪਿਛੇ ਪਿਛੇ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਉਸ ਦੇ ਰਸਤੇ ਵਿਚ ਦੋ ਦਰਿਆ (ਅਜੋਕਾ ਬਿਆਸ) ਅਤੇ ਸੁਤੂਦਰੀ (ਅਜੋਕਾ ਸਤਲੁਜ) ਆਉਂਦੇ ਹਨ, ਇਹ ਦਰਿਆ ਤੇਜ਼ ਰਫ਼ਤਾਰ ਨਾਲ ਵਹਿ ਰਹੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਦੋ ਘੋੜੇ ਆਪਸ ਵਿਚ ਰੇਸ ਲਗਾ ਰਹੇ ਹੋਣ। ਉਹ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦਰਿਆਵਾਂ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਲਕ ਇੰਦਰ ਦੇਵਤਾ ਦੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ :

ਦੋਵੇਂ ਦਰਿਆ : 'ਆਪਣੇ ਪਾਣੀਆਂ ਨਾਲ ਧਰਤੀ ਨੂੰ ਉਪਜਾਊ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹੋਏ, ਅਸੀਂ ਇੰਦਰ ਦੇਵਤਾ ਦੇ ਕਹੇ ਅਨੁਸਾਰ ਵਹਿ ਰਹੇ ਹਾਂ, ਅਸੀਂ ਕੋਈ ਢਿਲ ਮਠ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਪਿਛੇ ਨੂੰ ਪਰਤਦੇ ਹਾਂ। ਕੀ ਅਸੀਂ ਜਾਣ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਸਾਡੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਕਰਕੇ ਰਿਸ਼ੀ ਕੀ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ?'

ਵਿਸ਼ਵਾਮਿੱਤਰ : 'ਮੈਂ ਕੁਸ਼ਿਕ ਦਾ ਪੁੱਤਰ ਹਾਂ, ਮੈਂ ਕੁਝ ਪੌਦੇ ਇਕੱਠੇ ਕੀਤੇ ਹਨ, ਮੈਂ ਤੁਹਾਡੀ ਤਾਰੀਫ਼ ਕਰਕੇ ਤੁਹਾਡੇ ਕੋਲੋਂ ਸੁਰੱਖਿਆ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹਾਂ। ਕੀ ਤੁਸੀਂ ਇਕ ਪਲ ਲਈ ਮੇਰੀ ਬੇਨਤੀ ਉੱਤੇ, ਆਪਣੇ ਪਾਣੀ ਦੇ ਵਹਾਅ ਨੂੰ ਰੋਕ ਸਕਦੇ ਹੋ ?'

ਦੋਵੇਂ ਦਰਿਆ : 'ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਚਮਕ ਉੱਤੇ ਹਕੂਮਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਇੰਦਰ ਦੇਵਤੇ ਨੇ ਸਾਰੀਆਂ ਰੁਕਾਵਟਾਂ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰਕੇ ਸਾਡੇ ਲਈ ਇਹ ਜਲ-ਮਾਰਗ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਹੁਕਮ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਉਹੀ ਦੇਵਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਉਸ ਦੇ ਹੁਕਮ ਦਾ ਹੀ ਪਾਲਣ ਕਰਦੇ ਹਾਂ।'

ਵਿਸ਼ਵਾਮਿੱਤਰ : 'ਭੈਣੋ,' ਤੁਸੀਂ ਮੇਰੀ ਬੇਨਤੀ ਤਾਂ ਸੁਣੋ 'ਮੈਂ ਬੜੀ ਦੂਰੋਂ ਆਪਣੇ ਰੱਥ ਅਤੇ ਗੱਡੇ ਨਾਲ ਆਇਆ ਹਾਂ, ਤੁਸੀਂ ਥੋੜ੍ਹਾ ਜਿਹਾ ਝੁਕ

ਜਾਓ, ਅਤੇ ਇਸ ਧੁਰੀ ਤੋਂ ਥੋੜ੍ਹਾ ਜਿਆ ਹੇਠਾਂ ਹੋ ਰਹੋ ।'

ਦੋਵੇਂ ਦਰਿਆ : ਐ ਰਿਸ਼ੀ ਅਸਾਂ ਸੁਣ ਲਿਆ ਹੈ । ਤੁਸੀਂ ਬਹੁਤ ਦੂਰੋਂ ਆਪਣੇ ਰੱਥ ਅਤੇ ਗੱਡੇ ਨਾਲ ਆਏ ਹੋ । ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਝੁਕਦੀਆਂ ਹਾਂ, ਬੱਚੇ ਦੀ ਦੇਖ ਰੇਖ ਵਿਚ ਇਕ ਮਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ, ਪ੍ਰੇਮੀ ਦਾ ਆਲਿੰਗਨ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਇਕ ਕੁਮਾਰੀ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ।

ਬੇਸ਼ਕ ਇਹ ਇਕ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੱਕ ਨਾਟਕੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ । ਪਰ ਇਹ ਫ਼ਰਜ਼ ਕਰ ਲੈਣਾ ਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਸੀ, ਵਿਚ ਕੋਈ ਤਰਕ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦਾ । ਇਹ ਯਕੀਨ ਕਰ ਲੈਣਾ ਬੜਾ ਆਸਾਨ ਹੈ ਕਿ ਅਜੇਹੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਮੌਜੂਦ ਸੀ । ਪਰ ਇਹ ਦਾਵ੍ਹਾ ਕਰਨਾ ਕਿ ਅਜੇਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਆਉਣ ਲਈ ਇਕ ਬੀਜ ਰੂਪ ਸੀ, ਜ਼ਰਾ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ।

ਦਸਵੀਂ ਸੈਂਚੀ ਦੇ ਭਜਨ ਨੰ: 119 ਵਿਚ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ । ਇਥੇ ਇਕ ਵਾਰ ਫਿਰ ਇੰਦਰ ਦੇਵਤਾ ਪ੍ਰਗਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਦਰਅਸਲ ਇਹ ਸਾਰਾ ਭਜਨ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਇੰਦਰ ਦੀ ਮਨ ਬਚਨੀ ਹੀ ਹੈ । ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਨੁਸਾਰ ਇੰਦਰ ਲਬ ਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਰਿਸ਼ੀ ਦੇ ਆਸ਼ਰਮ ਵਿਚ ਪੁਜ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਉਹ ਉਥੇ ਸੋਮਰਸ ਪੀਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਨਾਲ ਨਸ਼ਿਆਂ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਤੇ ਫਿਰ ਉਹ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬੋਲਦਾ ਹੈ :

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ । ਮੇਰਾ ਜੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੈਂ ਗਊਆਂ ਦਾਨ ਕਰਾਂ ਜਾਂ ਫਿਰ ਘੋੜਿਆਂ ਦਾ ਹੀ ਦਾਨ ਕਰ ਦੇਵਾਂ ?

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ । ਇਹ ਮੈਨੂੰ ਉਪਰ ਨੂੰ ਚੁੱਕਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਨੇਰੀ ਰੁੱਖਾਂ ਨੂੰ ਉਪਰ ਚੁੱਕਦੀ ਹੈ ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ । ਮੈਂ ਇਸ ਰਾਹੀਂ ਉਪਰ ਨੂੰ ਉਠਦਾ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹਾਂ, ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੇਜ਼ ਘੋੜੇ ਰੱਥ ਨੂੰ ਦੋੜਾਉਂਦੇ ਹਨ ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ । ਇਸ ਦਾ ਅਸਰ ਮੇਰੇ ਦਿਮਾਗ਼ ਤੇ ਹੁੰਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗਊ ਆਪਣੇ ਵੱਛੇ ਤੇ ਛਾ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ, ਮੇਰਾ ਦਿਮਾਗ਼ ਚਕਰ ਖਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਤਰਖਾਣ ਰੱਥਵਾਨ ਦਾ ਆਸਨ ਬਣਾ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ । ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ (ਅਧਿੱਕ) ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਦੇਖ ਰਿਹਾ ਹਾਂ ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ। ਆਕਾਸ਼ ਅਤੇ ਧਰਤੀ ਦੋਵੇਂ ਮੇਰੇ ਅੱਧ ਤੱਕ ਵੀ ਬਰਾਬਰ ਨਹੀਂ ਹਨ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ। ਹੁਣ ਮੈਂ ਧਰਤੀ ਨੂੰ ਕਿਥੇ ਰੱਖਾਂ ? ਇਥੇ ? ਜਾਂ ਉਥੇ ?

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ, ਇਹ ਜਲਦਾ ਹੋਇਆ ਗੋਲਾ (ਸੂਰਜ) ਉਠਾ ਕੇ ਮੈਂ ਕਿਤੇ ਵੀ ਸੁੱਟ ਸਕਦਾ ਹਾਂ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ। ਮੇਰਾ ਇਕ ਖੰਭ ਆਕਾਸ਼ ਵਿਚ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਮੈਂ ਹੇਠਾਂ ਖਿੱਚ ਲਿਆ ਹੈ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ। ਮੈਂ ਮਹਾਨ ਤੋਂ ਮਹਾਨ ਹਾਂ ਅਤੇ ਆਕਾਸ਼ ਵਿਚ ਹੋਰ ਉੱਚਾ ਹੋ ਗਿਆ ਹਾਂ।

ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਸੋਮਰਸ ਪੀ ਲਿਆ ਹੈ। ਹਵਨਾ ਵਿਚ ਮੇਰਾ ਸਤਿਕਾਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਹੁਣ ਮੈਂ ਅਗਨੀ ਬਣ ਜਾਵਾਂਗਾ ਅਤੇ ਆਹੂਤੀ ਲੈ ਕੇ (ਦੂਜੇ) ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੇ ਪਾਸ ਜਾਵਾਂਗਾ।

ਇਹ ਗੱਲ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਹਾਸ ਭਰਪੂਰ ਮਨ ਬਚਨੀ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਪੰਡਿਤ ਨੇ ਆਦਾਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇੰਦਰ ਇਸ ਨੂੰ ਇੰਦਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨਹੀਂ ਬੋਲ ਰਿਹਾ ਸਗੋਂ ਲਬ ਰਿਸ਼ੀ ਦਾ ਰੂਪ ਧਾਰ ਕੇ ਬੋਲ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਉਦਾਹਰਣ ਉੱਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇਗਾ ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਚਰਚਾ ਉੱਤੇ ਹੋਰ ਰੋਸ਼ਨੀ ਪਾਉਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਸਾਬਤ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਹ ਯਮ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਭੈਣ ਯਮੀ ਵਿਚਕਾਰ ਹੋਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੈ। ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਪਹਿਲੇ ਪੁਰਸ਼ ਅਤੇ ਇਸਤਰੀ ਹਨ, ਵੈਦਿਕ ਮਿਥਿਹਾਸ ਦੇ ਐਡਮ ਅਤੇ ਈਵ। ਰਿਗਵੇਦ ਦੀ ਦਸਵੀਂ ਸੈਂਚੀ ਦੇ ਭਜਨ ਨੰ: 10 ਵਿਚ ਇਸ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਵਰਣਨ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਯਮ ਅਤੇ ਯਮੀ ਇਸ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਕੇਵਲ ਦੋ ਹੀ ਵਸਨੀਕ ਹਨ, ਉਹ ਭੈਣ ਭਰਾ ਹਨ, ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਆਦਮੀ ਅਤੇ ਤੀਵੀਂ ਵੀ ਹਨ। ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਨ ਦੀ ਇੱਛਾ ਉਤਪੰਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਗੁਪਤ ਪ੍ਰੇਮ ਕਰਨ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਆਸ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਯਮੀ ਲਲਚਾਉਂਦੀ ਹੈ :—

ਯਮੀ : ਮੈਂ ਸਮੁੰਦਰ ਦੇ ਕਿਨਾਰੇ ਇਸ ਖੁਲੀ ਏਕਾਂਤ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਆ ਗਈ ਹਾਂ ਅਤੇ ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਦੋਸਤੀ ਪਾਉਣ ਲਈ ਸੱਦਾ ਦਿੰਦੀ ਹਾਂ। ਤੂੰ ਆ ਜਾ। ਸਿਰਜਣਹਾਰ ਮੇਰੀ ਕੁੱਖ ਵਿਚ ਤੇਰੀ ਔਲਾਦ ਨੂੰ ਟਿਕਾ

ਦੇਵੇਗਾ, ਤੂੰ ਪਿਤਾ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਦੋਵੇਂ ਉਸ ਔਲਾਦ ਦੇ ਯੋਗ ਮਾਤਾ ਪਿਤਾ ਹੋਵਾਂਗੇ ।

ਯਮ : ਤੂੰ ਭਾਵੇਂ ਸਰੀਰਕ ਬਣਤਰ ਕਰਕੇ ਮੇਰੇ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰੀ ਹੈਂ (ਔਰਤ ਹੈਂ) ਪਰ ਮੈਂ ਅਤੇ ਤੂੰ ਦੋਵੇਂ ਇਕੋ ਹੀ ਅਸਲੇ ਤੋਂ ਆਏ ਹਾਂ, ਇਸ ਲਈ ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਵਾਂਗ ਦੋਸਤੀ ਕਰਨ ਦੀ ਇੱਛਾ ਨਹੀਂ ਰੱਖਦਾ । ਸਿਰਜਣਹਾਰ ਦੇ ਬਲਵਾਨ ਪੁੱਤਰ ਜੋ ਕਿ ਆਕਾਸ਼ ਨੂੰ ਕਾਬੂ ਕਰਨ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿਧੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਹਨ, ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਿਲਾਪ ਸਵੀਕਾਰ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ।

ਯਮੀ : ਤੇਰੇ ਸਾਰੇ ਬਲਵਾਨ ਦੇਵਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਿਲਾਪ ਵਿਚੋਂ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਰਹੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਨਾਸ਼ਵਾਨ-ਪ੍ਰਾਣੀਆਂ ਲਈ ਵਰਜਿਤ ਹੈ । ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਿਰਜਣਹਾਰ ਖੁਦ ਆਪਣੀ ਧੀ ਦਾ ਪਤੀ ਸੀ, ਤੂੰ ਵੀ ਮੇਰੇ ਵਿਚੋਂ ਅਨੰਦ ਮਾਣ ।

ਯਮ : ਸਾਨੂੰ ਅਜੇਹਾ ਕੋਈ ਗ਼ਲਤ ਕੰਮ ਨਹੀਂ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਜੋ ਪਹਿਲਾਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ । ਜੋ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਸੱਚ ਬੋਲਦਾ ਹੋਵੇ ਉਹ ਝੂਠ ਕਿਵੇਂ ਬੋਲ ਸਕਦਾ ਹੈ ? ਸੂਰਜ ਅਤੇ ਆਕਾਸ਼ ਦੇਵੀ ਸਾਡੇ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਮਾਤਾ-ਪਿਤਾ ਹਨ । ਕੇਵਲ ਭੈਣ ਭਰਾ ਦਾ ਰਿਸ਼ਤਾ ਹੀ ਸਾਡੇ ਲਈ ਸਭ ਤੋਂ ਚੰਗਾ (ਇਕ ਮਾਤਰ) ਹੈ

ਯਮੀ : ਸਿਰਜਣਹਾਰ ਨੇ ਸਾਨੂੰ ਇਕੋ ਹੀ ਕੁੱਖ ਵਿਚ ਰਖ ਕੇ ਪਤੀ ਪਤਨੀ ਬਣਾਇਆ ਹੈ । ਇਸ ਕਰਕੇ ਫੈਸਲਾ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਤੇ ਨਾ ਛੱਡ । ਆਕਾਸ਼ ਅਤੇ ਧਰਤੀ ਸਾਡੇ ਮਿਲਾਪ ਬਾਰੇ ਸਭ ਕੁਝ ਜਾਣਦੇ ਹਨ । ਸਾਡੇ ਮੇਲ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਦਿਨ ਬਾਰੇ ਹੋਰ ਕੋਈ ਕੀ ਜਾਣਦਾ ਹੈ ? ਇਸ ਏਕਾਂਤ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਹੋਰ ਕੌਣ ਵੇਖ ਸਕਦਾ ਹੈ ? ਕੌਣ ਹੋਰਾਂ ਨੂੰ ਦੱਸ ਸਕਦਾ ਹੈ ? ਓ ਯਮ ! ਹੁਣ ਤੂੰ ਕੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ? ਤੂੰ ਜਿਹੜਾ ਕਿ ਇਸ ਵਿਸ਼ਾਲ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਨਰਕ ਵਿਚ ਭੇਜਦਾ ਹੈਂ ? ਓ ਯਮ, ਕਾਸ਼ ਕਿ ਮੇਰੇ ਨਾਲ ਇਕੋ ਬਿਸਤਰ ਵਿਚ ਸੌਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਤੇਰੇ ਮਨ ਵਿਚ ਵੀ ਹੋਵੇ । ਇਕ ਪਤਨੀ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੈਂ ਆਪਣਾ ਸਰੀਰ ਤੈਨੂੰ ਅਰਪਨ ਕਰ ਦੇਵਾਂਗੀ । ਚਲ ਅਸੀਂ ਇਕੱਠਿਆਂ ਹੋ ਕੇ ਰੱਥ ਦੇ ਪਹੀਆਂ ਵਾਂਗ ਕੰਮ ਕਰੀਏ ।

ਯਮ : ਰੱਬ ਦੇ ਸੂਹੀਏ ਇਸ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਚੌਕਸ ਅੱਖਾਂ ਨਾਲ ਘੁੰਮ ਰਹੇ ਹਨ । ਛੇਤੀ ਕਰ, ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਆਦਮੀ ਨੂੰ ਨਾਲ ਲੈ ਕੇ ਰੱਥ ਦੇ ਪਹੀਆਂ ਵਾਂਗ ਕੰਮ ਕਰ ਲੈ । ਸ਼ਾਇਦ ਸੰਸਾਰ ਦਿਨ ਰਾਤ ਇਸ ਯਮ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕਰੇ ।

ਆਕਾਸ਼ ਅਤੇ ਧਰਤੀ ਵਾਂਗ ਯਮ ਦੇ ਦਿਨ ਰਾਤ ਵੀ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਹੋਣ । ਅਤੇ ਯਮੀ ਯਮ ਦੀ ਭੈਣ ਬਣ ਕੇ ਰਹੇ । ਇਕ ਸਮਾਂ ਆਵੇਗਾ ਜਦੋਂ ਭੈਣਾਂ ਭਰਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸਰੀਰਕ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨਗੀਆਂ । ਇਸ ਲਈ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪਤੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਚੁਣ ਲੈ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਬਾਹਾਂ ਦਾ ਸਿਰਹਾਣਾ ਉਸ ਵਾਸਤੇ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਲੇ ।

ਇਥੇ ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਸਮੁੰਦਰ ਦੇ ਕਿਨਾਰੇ ਕਿਸੇ ਖੁਲ੍ਹੀ ਏਕਾਂਤ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਹੈ । ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਇਕ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਜਿਹਾ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵੀ ਉਪਜਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ । ਅਜੇਹੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੀਜ ਰੂਪ ਕਹੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ । ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਸ ਤੋਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਂਦ ਬਾਰੇ ਵੀ ਮਿਥਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦਾ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੁੱਢ ਵੈਦਿਕ ਮੰਤਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲੱਭਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ । ਨਿਸਚਿਤ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਮੁੱਢ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਜਾ ਪੁਜਦਾ ਹੈ । ਯੋਗ ਪ੍ਰਮਾਣਾ ਦੀ ਕਮੀ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਤੱਥ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਪਰੂਪਕਾ ਰੰਗਮੰਚ ਮੁੱਢਲੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਹੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਚੁੱਕਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਰੰਗਮੰਚ ਇਕ ਖ਼ਾਸ ਸਥਾਨ ਤੇ ਪੁਜ ਕੇ ਇਸ ਹੱਦ ਤੱਕ ਵਿਗੜਦਾ ਗਿਆ ਕਿ ਜਿਸ ਨੂੰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਘਟੀਆ, ਅਸ਼ਲੀਲ ਅਤੇ ਅਨੁਸ਼ਾਸ਼ਨਹੀਣ ਦੱਸਿਆ ਅਤੇ ਇਸਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਜਾ ਬ੍ਰਾਹਮਣਾਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਰੁੱਚੀ ਅਤੇ ਮੰਤਵ ਅਨੁਸਾਰ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰਨ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕੀਤਾ ।

4

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਗਠਨ ਦਾ ਜਾਣਿਆ ਪਛਾਣਿਆ ਪਹਿਲਾ, ਪ੍ਰਾਪਤ ਜਤਨ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਹੈ, ਜਿਸ ਦਾ ਲੇਖਕ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । 'ਪਹਿਲਾ' ਦਾ ਇਹ ਮਤਲਬ ਕਦਾਚਿਤ ਨਹੀਂ ਕਿ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ, ਇਸ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ, ਕਈ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਬਾਰੇ ਇਸ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਹਵਾਲੇ ਆਏ ਹਨ ਜਿਸ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਤੋਂ ਇਸਦਾ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਹੋਣਾ ਸਾਬਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਇਕ ਕਥਨ ਅਨੁਸਾਰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੂੰ ਭਗਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਾ ਦੇ ਸਿਰਜੇ ਹੋਏ ਇਸ ਵੱਡੇ ਆਕਾਰ ਦੀ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸੰਖੇਪ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਹਾ ਗਿਆ । ਦਰਅਸਲ ਇਸ ਦੇ ਮੂਲ ਪਾਠ ਵਿਚ ਦੁਹਰਾਓ ਅਤੇ ਆਪਸੀ ਵਿਰੋਧਾਭਾਸ ਨੇ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਹੈ ਕਿ

ਕਈ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਨੇ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਵਾਧੇ ਕੀਤੇ ਹਨ ਜਿਸ ਤੋਂ ਇੰਜ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਉਹ ਇਸ ਦੇ ਮੂਲ ਪਾਠਾਂ ਨੂੰ ਪਹਿਲੇ ਵਾਂਗ ਵੱਡੇ ਆਕਾਰ ਦੀ ਬਣਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹੋਣ । ਪ੍ਰਾਪਤ ਮੂਲਪਾਠ ਦੇ ਸੈਂਤੀ ਕਾਂਡ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ 5,569 ਸਲੋਕ ਦਰਜ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ । ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਸ ਵਿਚ ਵਾਰਤਕ ਦੇ ਪੈਰ੍ਹੇ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਆਖਿਆਮਈ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਜਾਪਦੀਆਂ ਹਨ । ਇਸੇ ਵਜ੍ਹਾ ਕਰਕੇ ਇਸ ਰਚਨਾ ਦੀ ਕੋਈ ਨਿਸਚਿਤ ਮਿਤੀ ਨਹੀਂ ਮਿਥੀ ਜਾ ਸਕਦੀ । ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਸ ਰਚਨਾ ਦਾ ਲੇਖਕ ਵੀ ਕੋਈ ਇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ । 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਬਾਰੇ ਫ਼ਰਜ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਨੂੰ ਕੁਝ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਨਹੀਂ ਅਪਣਾਇਆ । ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਮਿਥ ਲੈਣਾ ਤਰਕਪੂਰਣ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਇਹ ਰਚਨਾ ਚੌਥੀ ਜਾਂ ਪੰਜਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਦੀ ਨਹੀਂ ।

ਇਸ ਪੁਸਤਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਇਹ ਦੱਸਣਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਸੁਣਨ ਅਤੇ ਵੇਖਣ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਮਾਣਿਤ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਹੈ, ਵਿਚ ਕੀ ਵਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕੀ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ । ਜੋ ਕੁਝ ਵੀ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਵੇਖਦਾ ਅਤੇ ਸੁਣਦਾ ਹੈ ਉਹ ਬਹੁਤ ਹੀ ਚੰਗਾ, ਵਧੀਆ ਸ਼ੋਭਨੀਕ, ਮਨ ਭਾਉਂਦਾ ਅਤੇ ਸਿੱਖਿਆਦਾਇਕ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ । ਜੋ ਕੁਝ ਵੀ ਵਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਰਨੀ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸੇ ਤੋਂ ਸ੍ਰੋਤੇ ਸਿੱਖਿਆ ਅਤੇ ਸੇਧ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਹਨ । ਜੇ ਕਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਹ ਸਭ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ ਨਹੀਂ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ । ਸਾਡੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਵੈਦਿਕ ਸਾਹਿੱਤ ਸਰਬ ਗਿਆਨ ਦੇ ਮੁੱਢ ਦਾ ਸ੍ਰੋਤ ਹੈ ।

"ਨਸੀਹਤ, ਮਨੁੱਖਾਂ ਦੇ ਚੰਗੇ, ਤੇ ਮੰਦੇ ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਣ ਅਮਲਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਦੇਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ । ਜਿਸ ਤੋਂ ਹੌਸਲਾ, ਅਨੰਦ, ਅਤੇ ਖ਼ੁਸ਼ੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੋਵੇ । ਨਾਟਕ, ਦੁੱਖੀ, ਤੇ ਮੁਸੀਬਤ ਵਿਚ ਘਿਰੇ ਹੋਏ ਮੰਦੀ ਕਿਸਮਤ ਵਾਲੇ ਗ਼ਮਗੀਨ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਦਿਲ ਪ੍ਰਚਾਵਾ ਅਤੇ ਸਰੀਰਕ ਤੇ ਦਿਮਾਗੀ ਆਰਾਮ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ।" (1-113-114)

ਇਸ ਵਜ੍ਹਾ ਕਰਕੇ ਨਿਰਦਈਪੁਣਾ, ਅਤੇ ਮੌਤ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਉਣੀ ਚਾਹੀਦੀ । ਕਿਉਂਜੋ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਿਚ ਕਈ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਆਦਮੀ ਅਤੇ ਤੀਵੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ । ਇਸ ਲਈ ਜੋ ਚੀਜ਼ਾਂ ਸ਼ੋਭਾ ਨਾ ਦੇਂਦੀਆਂ ਹੋਣ ਜਿਵੇਂ ਚੁੰਮਣ ਅਤੇ ਜੱਫੀ ਪਾਉਣਾ ਆਦਿ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਉਣੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ । ਫਿਰ ਵੀ ਇਹ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਅਡੰਬਰ ਪੂਰਣ ਨੈਤਿਕ ਸਿੱਖਿਆ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸਿੱਖਿਆ ਵੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੋਵੇ ।

ਭਰਤਮੁਨੀ ਸਾਨੂੰ ਕੇਵਲ ਇਹ ਹੀ ਨਹੀਂ ਦੱਸਦਾ ਕਿ ਕੀ ਵਿਖਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕੀ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਸਗੋਂ ਇਹ ਵੀ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਵਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਹ ਮਨੁੱਖ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਨਕਲ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। (ਲੋਕ ਵ੍ਰਿਤੀ, ਅਨੁਕਰਣ) ਮਨੁੱਖ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਅਨੁਕਰਣ ਦਾ ਨਿਰੂਪਣ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ 'ਰੂਪਕ' ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਅਰਥਾਤ ਉਹ ਜੋ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਗਟਾ ਲਈ ਜੋ ਜੋ ਮਾਧਿਅਮ ਅਰਥਾਤ, ਬੋਲੀ, ਮੁਦਰਾਵਾਂ, ਸੁਰ ਦਾ ਉਤਰਾਓ ਚੜ੍ਹਾਓ ਆਦਿ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਦੀ ਠੀਕ ਵਰਤੋਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਜਾਂ ਵਧੇਰੇ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਨੂੰ ਨਿਰੂਪਣ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਜਾਂ ਬਲ ਅਨੁਸਾਰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਢੰਗ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਚਾਰ ਮੁੱਖ ਪ੍ਰਕਾਰ ਮੰਨੇ ਹਨ: (1) ਜਿਥੇ ਕਥਨ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। (ਭਾਰਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ) (2) ਜਿਥੇ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। (ਕੈਸ਼ਕੀ ਵ੍ਰਿਤੀ) (3) ਜਿਥੇ ਕਾਰਜ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। (ਅਰਾਭਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ) (4) ਜਿਥੇ ਭਾਵਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। (ਸਾਤਵਤੀ ਵ੍ਰਿਤੀ) ਅਭਿਨੈਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਾਰੇ ਮਾਧਿਅਮਾਂ ਬਾਰੇ ਸਭ ਕੁਝ ਪਤਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਇਹ ਬੜੇ ਹੀ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਕਿਵੇਂ ਸਵਰ ਉਤਪਨ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਅਤੇ ਕਿਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਵਰਾਂ ਨੂੰ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਨ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਢੰਗ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਭਿਨੈਕਾਰ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਾਣ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਆਦਮੀ ਆਪਣੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਿਰ, ਹੱਥ, ਕਮਰ, ਛਾਤੀ, ਪੈਰ, ਅੱਖਾਂ, ਭਰਵੱਟਿਆਂ, ਹੋਠਾਂ ਅਤੇ ਠੋਡੀ ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਆਦਮੀ ਜੋ ਕੁਝ ਸਮਝਦਾ ਅਤੇ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਚਾਲ ਅਤੇ ਕਦਮਾਂ ਦੇ ਫ਼ਾਸਲੇ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਇਹ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਅਭਿਨੈਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਵੀ ਜਾਣਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਆਦਮੀ ਦਾ ਇਲਾਕਾ ਜਾਂ ਸਮਾਜਿਕ ਸਤਰ ਉਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਹਰਕਤਾਂ ਵਿਚ ਫ਼ਰਕ ਪਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਮਰ ਅਤੇ ਇਸਤਰੀ-ਪੁਰਸ਼ ਦੇ ਭੇਦ ਵਿਚ ਅਕਸਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਜ਼ਬਤ ਅਤੇ ਉੱਚ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਕਿਸੇ ਵੀ ਵੇਰਵੇ ਜਾਂ ਪੱਖ ਨੂੰ ਅੱਖੋਂ ਉਹਲੇ ਨਹੀਂ ਹੋਣ ਦਿੱਤਾ। ਉਹ ਪੂਰਣ ਅਧਿਕਾਰ ਨਾਲ ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਨਾਟਕ ਕਿਵੇਂ ਲਿਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ, ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਇਕ ਤੇ ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ, ਕਿਵੇਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ, ਕਿਵੇਂ

ਘਟਨਾ ਦੇ ਨਾਲ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਜੋੜ ਕੇ ਪਲਾਟ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ, ਕਿਵੇਂ ਚੁਣੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰ-ਸੰਬੰਧ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਕਿਵੇਂ ਇਸ ਦਾ ਅੰਤ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਹੀ ਸਭ ਕੁਝ ਨਹੀਂ। ਉਹ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਹਦਾਇਤਾਂ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਕਿਵੇਂ ਵੇਖਣਾ ਅਤੇ ਮਾਣਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਅੱਗੇ ਜਾਂਦਾ ਹੋਇਆ ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਵੇਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਲ ਹੋਣ ਲਈ ਇਕ ਖਾਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੂਝ ਬੂਝ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਸੂਝ ਬੂਝ ਬਾਰੇ ਉਹ ਦੱਸਦਾ ਵੀ ਹੈ।

ਨਾਟਕੀ ਨਿਰੂਪਣ ਵਿਚ 'ਕੀ ਅਤੇ ਕਿਵੇਂ' ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਭਰਤਮੁਨੀ ਇਹ ਵੀ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਕਿਹੋ ਜਿਹੇ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਆਲੇ ਦੁਆਲੇ ਵਿਚ ਵਿਖਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਕ ਸੁਆਦਲੇ ਅਨੁਭਵ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਭਗਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਾ ਵਲੋਂ ਉਸ ਨੂੰ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਨੂੰ ਸੰਖੇਪ ਕਰਕੇ ਵਿਵਹਾਰਕ ਅਤੇ ਉਪਯੋਗੀ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਸੌਂਪਿਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਵੀ ਕਿਹਾ ਗਿਆ, ਤਾਂ ਫਿਰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਅਤੇ ਦੈਂਤਾਂ ਰਾਹੀਂ 'ਅੰਮ੍ਰਿਤ ਮਥਨ' ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ। ਆਪਣੇ ਇਕ ਸੌ ਪੁੱਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਨੇ ਇਸ ਵੱਡੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਨਿਭਾਇਆ। ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਸਾਰੀਆਂ ਜ਼ਾਤੀਆਂ ਲਈ ਸੀ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਖੁਲੀ ਥਾਂ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਪਰ ਮੰਦੇ ਭਾਗਾਂ ਨੂੰ ਦੈਂਤਾਂ ਨੇ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਤੇ ਇਤਰਾਜ਼ ਪ੍ਰਗਟ ਕੀਤਾ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹਾਰੇ ਹੋਏ ਖੱਲ-ਨਾਇਕਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕੇਵਲ ਗੜਬੜ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਸਗੋਂ ਮੰਚ ਨੂੰ ਵੀ ਤੋੜ ਦਿੱਤਾ। ਇਸ ਘਟਨਾ ਨੇ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੂੰ ਸੋਚਣ ਤੇ ਮਜ਼ਬੂਰ ਕਰ ਦਿੱਤਾ। ਦੈਂਤਾਂ ਨੂੰ ਸ਼ਾਂਤ ਕਰਨ ਲਈ ਉਸਨੇ ਭਗਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਾ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਮੰਗੀ। ਭਗਵਾਨ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੇ ਦੈਂਤਾਂ ਨੂੰ ਪੁੱਛਿਆ, 'ਤੁਸੀਂ ਗੁੱਸੇ ਕਿਉਂ ਹੋ ਗਏ? ਅਤੇ ਦੁੱਖੀ ਕਿਉਂ ਹੁੰਦੇ ਹੋ? ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਤਵ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਕਾਰਜ ਅਤੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਉੱਚਾ ਦਿਖਾਉਣਾ, ਜਾਂ ਦੈਂਤਾਂ ਦਾ ਮਜ਼ਾਕ ਉਡਾਉਣ ਦਾ ਕੋਈ ਇਰਾਦਾ ਨਹੀ। ਅੱਛਾ, ਅਤੇ ਬੁਰਾ, ਖੁਸ਼ੀ ਤੇ ਗ਼ਮੀ, ਹੱਸਣਾ ਤੇ ਰੋਣਾ, ਬੁਰਿਆਂ ਨੂੰ ਸਜ਼ਾ ਅਤੇ ਨੇਕਾਂ ਦੀ ਖੁਸ਼ਹਾਲੀ, ਇਹ ਸਾਰੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਜੋ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿਚ ਵੇਖੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।' ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜਵਾਬ ਅਤੇ ਸਲਾਹ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਦੈਂਤ ਸ਼ਾਂਤ ਹੋ ਗਏ। ਪਰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਸੋਚਿਆ ਕਿ ਕੇਵਲ ਇਹ ਹੀ ਕਾਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਹ ਕੋਈ ਪੱਕਾ ਹੱਲ ਸੀ। ਨਾਟਕ, ਆਪਣੇ ਰੂਪ ਕਰਕੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ

ਸ਼ਾਂਤੀ ਨੂੰ ਭੰਗ ਕਰਨ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਰਖਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝਿਆ ਕਿ ਹਰੇਕ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਾਸਤੇ ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨ ਦੀ ਹਿਫ਼ਾਜ਼ਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਫਿਰ ਪਹਿਲਾ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਉਸਾਰਿਆ ਗਿਆ। ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਬਾਹਰਲੀ ਗੜਬੜ ਨੂੰ ਰੋਕਣਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦੰਰਸ਼ਨ ਜਾਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਵਾਸਤੇ ਵੀ ਰੁਕਾਵਟ ਨਹੀਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨਾ ਦੀ ਸਲਾਹ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। (1) ਵੱਡਾ (ਵਿਕ੍ਰਿਸ਼ਤ) (2) ਛੋਟਾ (ਤ੍ਰਿਸਰ) ਦਰਮਿਆਨਾ (ਕਤ੍ਰਾਸਰ) ਜਿਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਉਸ ਲਈ ਨਾਟ-ਘਰ ਵੱਡਾ ਚੌਰਸ ਆਕਾਰ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਥੇ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਇਕ ਵਡੇ ਮੰਚ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ । ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਵੇਖਣ ਨੂੰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੇਖਣਾ ਅਤੇ ਸੁਣਨਾ ਦੋਵੇਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਤਾਂ ਫਿਰ ਉਸ ਲਈ ਦਰਮਿਆਨੇ ਆਕਾਰ ਦੇ ਮੰਚ ਨੂੰ ਠੀਕ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਗੱਲ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਉੱਤੇ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, ਜਿਥੇ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤੇ ਮੰਚ ਦੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਬੈਠ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਸੁਣਨ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਤਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਤਾਂ ਇਕ ਛੋਟੇ ਆਕਾਰ ਦਾ ਮੰਚ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ੍ਰੋਤੇ ਮੰਚ ਦੇ ਤਿੰਨਾਂ ਪਾਸਿਆਂ ਵਲੋਂ ਬੈਠ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਵਰਣਨ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੁਰਾਤਨ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਕੋਈ ਪੱਕੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ । ਕਿਸੇ ਮੰਦਰ ਦਾ ਅਹਾਤਾ ਜਿਸ ਦੇ ਦੁਆਲੇ ਸੁਰੱਖਿਆ ਲਈ ਛੋਟੀ ਜਿਹੀ ਦੀਵਾਰ ਬਣਾਈ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, ਜਾਂ ਉਸ ਥਾਂ ਦੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਵਿਚ ਕੋਈ ਬਗੀਚਾ ਵੀ ਬੜੀ ਸੁਰੱਖਿਆ ਤੇ ਸਹੂਲਤ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਇਹ ਤਾਂ ਬਾਅਦ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ। ਮੁੱਢਲੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਤਾਂ ਹਰੇਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਥਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ, ਮੈਦਾਨ ਸਾਫ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਅਤੇ ਜਗ੍ਹਾ ਨੂੰ ਮਾਪ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨ ਉਸਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੈਮਾਇਸ਼ ਕਰਨ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ । ਖਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਪੈਮਾਇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਧਾਗੇ (ਸੂਤ) ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਇਹ ਵੀ ਆਦੇਸ਼ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸੂਤ ਕਿਵੇਂ ਤੇ ਕਿਸ ਤੋਂ ਬਣਾਇਆ ਜਾਵੇ। ਜੇ ਧਾਗਾ ਟੁਟ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਤਾਂ ਕੋਈ ਕਹਿਰ ਨਾਜ਼ਲ ਹੋਣ ਦਾ ਡਰ ਲੱਗਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਰੱਸੀ (ਸੂਤ) ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਅਤੇ ਇਸੇ ਸ਼ਬਦ ਸੂਤ ਜਿਸ ਦਾ ਮਤਲਬ ਖ਼ਾਨਦਾਨੀ ਗਾਇਕ ਵੀ ਹੈ, ਤੋਂ ਹੀ ਸਾਨੂੰ ਬਿਨਾ ਸ਼ੱਕ ਸੂਤਰਧਾਰ' ਮਿਲਿਆ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਿਰਮਾਤਾ-ਪ੍ਰਬੰਧਕ ਹੈ। ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਾਦਮੀ ਦੇ ਨਜ਼ਦੀਕ ਇਕ ਥਾਂ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਪਟਡਕਲ ਕਹਿੰਦੇ

ਹਨ। ਇਥੋਂ ਦੇ ਇਕ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਉਕਰੇ ਹੋਏ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਮਹਾਰਾਣੀ ਮੰਦਰ ਦੀ ਇਮਾਰਤ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਦਾਨ ਦੇਣ ਦਾ ਐਲਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਜਾਹਰ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਮਤਲਬ ਭਵਨ ਨਿਰਮਾਤਾ ਵੀ ਸੀ। ਉਹ ਆਦਮੀ ਜਿਹੜਾ ਲੰਬਾਈ ਚੌੜਾਈ ਅਤੇ ਡੂੰਘਾਈ ਮਾਪਦਾ ਸੀ ਆਖ਼ਰਕਾਰ ਇਕ ਨਿਰਮਾਤਾ ਪ੍ਰਬੰਧਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਗਿਆ।

5

'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੀ ਮਹਾਨਤਾ ਕੇਵਲ ਇਸ ਕਰਕੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਕ ਰੂਪ ਅਤੇ ਮਨੋਰਥ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਕਰਕੇ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਸਥਾਨ ਵੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਮੁੱਢਲੇ ਹੀ ਦਿਨਾਂ ਤੋਂ ਨਾਟਕ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਰਗਰਮ ਰਿਹਾ ਸੀ ਪਰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਸਥਾਨਕ ਜਿਹੇ ਛਿਣਭੰਗੁਰ ਸ਼ੁਗਲ ਤੋਂ ਵੱਧ ਹੋਰ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਤੋਂ ਵੀ ਬਹੁਤ ਪਹਿਲਾਂ ਕਲਾਸਕੀ ਪੱਧਰ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਮੌਜੂਦ ਸਨ। ਪਰ ਕਿੰਨੇ ਕੁ ਸਾਡੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਸਜੀਵ ਰਹੇ ਹਨ ? ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਪਹਿਲੀ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਦਾ ਅਸ਼ਵਘੋਸ਼ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਿਸੇ ਇਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕੁਝ ਬਿਖਰੇ ਹੋਏ ਅੰਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਅਸੀਂ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਣ ਬਾਰੇ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੇ। ਹਾਲਾਂਕਿ ਭਾਸ਼ ਜਿਸ ਦੇ ਨਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਾਲੀਦਾਸ ਅਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਵੀ ਕੀਤਾ ਹੈ, ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਬਾਰੇ ਵੀ ਸਾਨੂੰ ਅੱਜ ਤੋਂ ਕੇਵਲ ਪੰਜਾਹ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਪਤਾ ਚਲਿਆ ਹੈ। ਹੋ ਸਕਦੈ ਹੈ ਕਾਲੀਦਾਸ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋਇਆ ਹੋਵੇ ਪਰ ਇਸ ਬਾਰੇ ਅਸੀਂ ਨਿਸਚਿਤ ਤੌਰ ਤੇ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ। ਇਸਦਾ ਅਰਥ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਕੋਲ ਸਥਾਨਕ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹ ਭਰਤਮੁਨੀ ਜਾਂ ਹੋਰ ਜੋ ਵੀ ਕੋਈ ਇਸ ਨਾਂ ਨਾਲ ਮਨਸੂਬ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ, ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮਨੋਰੰਜਨ ਅਤੇ ਸਿੱਖਿਆ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਮਾਧਿਆਮ ਬਣਾਇਆ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਤਨੇ ਹੀ ਰੂਪ ਪ੍ਰਚਲਤ ਰਹੇ ਹੋਣੇ ਹਨ ਜਿਤਨੇ ਕਿ ਇਲਾਕੇ ਸਨ ਅਤੇ ਜਿਥੇ ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਆਪ ਮੁਹਾਰੇ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਨਾਟਕ ਨਾਂ ਦੀ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਚੀਜ਼ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹ ਆਮ ਧਾਰਨਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ, ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਭਾਸ਼ਣ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਹੈ। 'ਨਾਟਯ

ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਭਰਤਮੁਨੀ ਆਪਣੇ ਇਕ ਹੋਰ ਅਨੁਭਵ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਰਨਾ ਇਥੇ ਠੀਕ ਰਹੇਗਾ। ਆਪਣੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ 'ਅੰਮ੍ਰਿਤ-ਮੰਥਨ' ਦੀ ਅਸਫਲਤਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਅਗਲੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਹੋਰਾਂ ਦੇਵਤਿਆ ਨਾਲ ਭਗਵਾਨ ਸ਼ਿਵਜੀ ਨੂੰ ਵੀ ਸੱਦਾ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਸ਼ਿਵਜੀ ਨੂੰ ਇਹ ਪਸੰਦ ਆਇਆ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਹੋਰ ਚੰਗੇਰਾ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੂੰ ਇਕ ਮਸ਼ਵਰਾ ਦਿੱਤਾ। ਉਸ ਨੇ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਕਿ ਇਸ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਨੋਰੰਜਕ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਇਸ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੀ ਵੀ ਵਰਤੋਂ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਇਹ ਸਲਾਹ ਮੰਨ ਲਈ। ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸ ਨੇ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਲਈ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਸਥਾਨ ਵੀ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਲਿਆ। ਆਪਣੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ (ਅੰਮ੍ਰਿਤ ਮੰਥਨ) ਦੇ ਰੌਲੇ ਗੋਲੇ ਵਿਚ ਸਮਾਪਤੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਇਹਤਿਯਾਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕਈ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਪਾਸ਼ਨਾ ਕਰਨੀ ਵੀ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਨੂੰ 'ਪੂਰਵਅੰਗ' (ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਮੰਗਲਾਚਰਨ) ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗਿਆ। ਇਸੇ ਪੂਰਵ ਅੰਗ ਵਿਚ ਹੀ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ ਸੀ ਉਦੋਂ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਜੂਦ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਪੂਰਵ ਅੰਗ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਲਮਕਾਇਆ ਨਹੀਂ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜੇਕਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਇਹ ਕੇਵਲ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਨਹੀ ਥਕਾਉਣਗੇ ਸਗੋਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਲਈ ਵੀ ਅਕੇਵੇਂ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਨਗੇ। (5-162-163)

ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨਾ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੀ ਅਗਲੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਕਹਾਣੀ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦਸ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਹੈ। ਤਿੰਨ ਰੂਪ ਜੋ ਕਿ 'ਦਿਮ', 'ਸਮਵਕ੍ਰ' ਅਤੇ 'ਈਹਾਮ੍ਰਿਗ', ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪਾਤਰ, ਦੇਵਤੇ ਅਤੇ ਦੈਂਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਲੜਾਈ ਅਤੇ ਜਾਦੂ-ਟੂਣਾ ਆਦਿ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਦੂਜੇ ਦੇ ਤਿੰਨ ਅੰਕ ਅਤੇ ਮਗਰਲੇ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਚਾਰ ਚਾਰ ਅੰਕ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕ੍ਰਾਰ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਆਉਂਦੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਨੀਵੀ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅੰਤਲੇ ਤਿੰਨਾਂ 'ਭਾਨ', 'ਪ੍ਰਹਸਨ' ਅਤੇ 'ਵਿਥੀ' ਅਤੇ, ਪਹਿਲੇ ਤਿੰਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਪਹਿਲੇ ਤਿੰਨਾਂ ਨੂੰ ਮਾਨਤਾ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਜੋ ਕੋਈ ਵੀ ਕਹਾਣੀ ਲਿਖਦਾ ਸੀ ਤਾਂ

ਉਸ ਨੂੰ ਇਹ ਕੇਵਲ ਮਿਥਿਹਾਸ ਜਾਂ ਲੋਕਯਾਨ ਵਿਚੋਂ ਲੈਣਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਬਾਕੀ ਦੇ ਚਾਰਾਂ ਵਿਚ ਨਾਇਕ ਜਾਂ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਕਵੀ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਨਾਲ ਬਣਾਉਂਦਾ ਸੀ। (ਕਵੀ ਕਲਪਿਤ) ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੋਹਾਂ, ਅਰਥਾਤ, 'ਅੰਕ' ਅਤੇ 'ਪ੍ਰਕਰਣ' ਵਿਚ ਨਾਇਕ ਸਾਧਾਰਣ ਜੀਵਨ ਵਿਚੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, 'ਵਿਯੋਗ' ਵਿਚ ਉਹ ਕੋਈ ਸ਼ਾਹੀ ਰਿਸ਼ੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਖੀਰਲੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ 'ਨਾਟਕ' ਵਿਚ ਉਹ ਉਚ ਵਰਗ ਦਾ ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਨਾਇਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। 'ਅੰਕ' ਅਤੇ 'ਵਿਯੋਗ' ਵੀ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਹੋਰਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਪੰਜ ਤੋਂ ਸੱਤ ਐਕਟਾਂ ਦੀ ਇਜਾਜ਼ਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ।

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁਕਾ ਹੈ ਕਿ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਾਰੀ ਬਣਤਰ ਨੂੰ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਪੂਰਵ ਅੰਗ (ਮੰਗਲਾਚਰਨ) ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਕਈ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਉਪਾਸ਼ਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਦੀ ਮਹਾਨਤਾ ਇਸ ਤੱਥ ਤੋਂ ਵੀ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ਕਿ ਅਜੇ ਤੱਕ, ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਕਿਸੇ ਜ਼ੁਬਾਨ ਅਤੇ ਭਾਰਤ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਹੋਣ ਬਿਲਕੁਲ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਆਦੇਸ਼ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਜਾਂ ਫਿਰ ਕੋਈ ਹੋਰ ਸਥਾਨਕ ਸਮਾਨਰਥਕ ਨਾਂ ਵਾਲਾ ਵਿਅਕਤੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਦੱਸੇ ਸਨ। (ਆਧੁਨਿਕ ਸ਼ਹਿਰੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਪਰ ਹੁਣ ਤਾਂ ਹੋਰ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਰਿਵਾਜ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ।) ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਅੰਕਾਂ ਦੀ ਵੰਡ ਵੀ ਪਰਦਾ ਸੁੱਟ ਕੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਅਜਿਹਾ ਵੇਰਵਾ ਹੈ ਜੋ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਸਾਂਭਿਆ ਚਲਿਆ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸਾਰੇ ਉਪ-ਮਹਾਂਦੀਪ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਸਾਂਝਾ ਹੈ। ਜਿਸਤੋਂ ਬੜੇ ਹੌਂਸਲੇ ਨਾਲ ਇਹ ਯਕੀਨ ਬੱਝਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਸੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਂਦ ਵੀ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉਪ-ਮਹਾਂਦੀਪ ਦਾ ਕੇਵਲ ਇਕ ਰੰਗਮੰਚ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਹ ਇਕ ਪਰੰਪਰਾ ਵੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਰਾਜ-ਨੀਤਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਸਾਰੀ ਉੱਥਲ ਪੁੱਥਲ ਨੂੰ ਸਜੀਵ ਰਖਿਆ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੀ ਇਹ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਹੈ।

2. ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ

1

ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁੱਢ ਬਾਰੇ ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਚਰਚਾ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ ਕਿ (1) ਵੈਦਿਕ ਮੰਤਰਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਰੰਗਮੰਚ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਚੁਕਾ ਸੀ। ਅਤੇ (2) ਜਿਸ ਨੂੰ ਅੱਜ ਅਸੀਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਦਾ ਸਿਹਰਾ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਸਿਰ ਹੈ। ਇਹ ਚੇਤੇ ਰਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਉਪਰੋਕਤ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕਈ ਸਦੀਆਂ ਨੇ ਆਪਸ ਵਿਚ ਨਿਖੇੜ ਕੇ ਰਖਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਪਰ ਸਾਡੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਇਸ ਦੌਰਾਨ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਘਟਨਾ ਵਾਪਰੀ ਜਿਸ ਨਾਲ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਇਆ। ਇਹ ਘਟਨਾ ਈਸਵੀ ਸਦੀ ਤੋਂ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਸੌ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ, 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਜਿਹੇ ਮਹਾਂ ਕਾਵਿ ਦਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਣਾ ਸੀ। ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਇਕ ਛੋਟੀ ਜਿਹੀ ਬੀਰ ਰਸੀ ਬਿਆਨੀਆ ਕਵਿਤਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਦੋ ਭਰਾਵਾਂ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰਾਂ ਜੋ ਕਿ ਕੌਰਵ ਅਤੇ ਪਾਂਡਵ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣੇ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਏ ਸਨ, ਦੇ ਆਪਸੀ ਝਗੜੇ ਦਾ ਵਰਣਨ ਹੈ, ਜੋ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਯੁੱਧ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਗਿਆ ਸੀ। ਪਹਿਲੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਰਾਜੇ ਮਹਾਰਾਜੇ ਆਪਣੇ ਦਰਬਾਰਾਂ ਵਿਚ ਗਵੱਈਏ ਮੁਲਾਜ਼ਮ ਰਖਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਗਵੱਈਏ ਬੀਰ ਗਾਥਾਵਾਂ ਲਿਖ ਕੇ ਆਪਣੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤ ਰਾਜਿਆਂ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪੂਰਵਜਾਂ ਦਾ ਜਸ ਗਾਇਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਸਪੱਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਸ਼ੁਗਲ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਰਬਾਰੀ ਗਵੱਈਆਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਘੁੰਮਦੇ ਫਿਰਦੇ ਭੱਟ ਵੀ ਹੋਇਆ ਕਰਦੇ ਸਨ ਜੋ ਵੱਖ ਵੱਖ ਥਾਂਵਾਂ ਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਬੀਰ ਗਾਥਾਵਾਂ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪੁਰਾਤਨ ਬੀਰਾਂ ਅਤੇ ਪੌਰਾਣਿਕ ਮਹਾਨ ਹਸਤੀਆਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਦੇ ਮੂਲ ਰੂਪ ਨੂੰ 'ਜਯ' (ਜਿੱਤ) ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਲੌਕਿਕ ਕਾਰਨਾਮਿਆਂ ਸਦਕਾ ਵਧੇਰੇ ਹੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਹ ਬੜਾ ਕੁਦਰਤੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਤੋਂ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਹੋ ਕੇ ਗਵੱਈਏ ਅਤੇ ਭੱਟਾਂ ਨੇ ਇਸ ਵਿਚ ਹੋਰ ਵੀ ਕਈ ਦਿਲਚਸਪ ਘਟਨਾਵਾਂ ਜੋੜ ਦਿੱਤੀਆਂ ਹੋਣਗੀਆਂ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਕ ਸੌ ਸਾਲ ਜਾਂ ਕੁਝ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ

ਇਸ ਵਿਚ ਹੋਰ ਜੋ ਪ੍ਰਸੰਗ ਜੋੜੇ ਗਏ ਸਨ, ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਸਮਾਂ ਆਇਆ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਅਜੋਕੇ ਨਾਂ 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗਾ। ਕੇਵਲ ਉਹ ਪ੍ਰਸੰਗ ਹੀ ਨਹੀਂ ਜੋੜੇ ਗਏ ਸਨ ਜੋ ਮੂਲ ਕਥਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਹਰਲੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵੀ ਇਸ ਵਿਚ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਵਿਚ ਇਕ ਤੁਕ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਉਂਦੀ ਹੈ : 'ਜੋ ਕੁਝ ਇਸ ਵਿਚ ਹੈ ਉਹ ਤੁਸੀਂ ਹੋਰ ਕਿਤੇ ਵੀ ਲਭ ਲਵੋਗੇ ਪਰ ਜੋ ਕੁਝ ਇਥੇ ਨਹੀਂ ਹੈ ਉਹ ਤੁਸੀਂ ਹੋਰ ਕਿਤੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਲਭੋਗੇ।' ਇਹ ਕੋਈ ਐਵੇਂ ਗੱਪ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸਾਰਾ ਵੈਦਿਕ ਮਿਥਿਹਾਸ, ਸਾਰਾ ਵਿਆਪਕ ਲੋਕਯਾਨ, ਅਤੇ ਸਮੁੱਚਾ ਪੌਰਾਣਿਕ ਸਾਹਿੱਤ, ਵੱਖ ਵੱਖ ਧਰਮਾਂ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ, ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਨਾਂ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਨੂੰ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਵਿਚ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਹ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਸਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਬੜੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਸਰਲ ਅਤੇ ਸਜੀਵ ਹੈ, ਲਹਿਜਾ ਸੁਭਾਵਕ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਕਈ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸੰਬਾਦ ਹਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਸ਼ਾਸਤਰ ਅਤੇ ਪੌਰਾਣ ਦਾ ਦਰਜਾ ਦੇ ਕੇ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਨੂੰ ਹੋਰ ਵੀ ਵਧਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਸ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦਾ ਕਥਾ ਵਾਚਕ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ 'ਸਊਤੀ' ਅਰਥਾਤ 'ਸੂਤ' ਦਾ ਪੁੱਤਰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਗਵੱਈਆਂ ਦੀ ਇਕ ਪਿਤਾ ਪੁਰਖੀ ਜ਼ਾਤ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਇਕ ਅਜਿਹੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਰਿਸ਼ੀ ਵੀ ਬੈਠੇ ਹੋਏ ਹਨ ਅਤੇ ਜੋ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਪੁੱਛਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜਵਾਬ ਵਜੋਂ 'ਸਊਤੀ' ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਹਾਂ ਇਸ ਬਾਰੇ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਪਿਤਾ ਤੋਂ ਇਹ ਸਿੱਖਿਆ ਸੀ," ਅਤੇ ਉਹ ਉਸ ਵਿਚ ਹੋਰ ਘਟਨਾਵਾਂ ਜੋੜਦਾ ਹੋਇਆ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਬੁਧਮੱਤ ਦੀ ਵਲਗਣ ਵਿਚੋਂ ਕੱਢ ਕੇ ਮੁੜ ਵੈਦਿਕ ਹਿੰਦੂ ਸੰਸਥਾ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਚੌਥੀ ਪੰਜਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਬੁਧਮੱਤ ਦਾ ਦੂਸਰੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਲ ਖਦੇੜੇ ਜਾਣਾ 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਦੀ ਕਾਮਯਾਬੀ ਦਾ ਹੀ ਪ੍ਰਮਾਣ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਇਹ ਮਤਲਬ ਨਹੀਂ ਕਿ 'ਮਹਾਂਕਾਵਿ' ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਬੁਧਮੱਤ ਦਾ ਕੋਈ ਯਕੀਨੀ ਹੱਲ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਅਜੇਹੀਆਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਹਨ ਜੋ ਕੋਈ ਅਜੇਹਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਪਾ ਸਕਦੀਆਂ। ਪਰ ਇਕ ਚੀਜ਼ ਤਾਂ ਯਕੀਨੀ ਹੈ। ਉਹ ਇਹ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਦੂਰ ਦੂਰ ਤੱਕ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਚਾਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਸਗੋਂ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਨੂੰ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਕਾਇਮ ਰਖਿਆ ਹੈ। ਇਕ ਅਨਪੜ੍ਹ ਕਿਸਾਨ ਵੀ ਆਧੁਨਿਕ ਯੁਗ ਵਿਚ

ਇਸ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਜਾਣਕਾਰੀ ਰਖਦਾ ਹੈ ।

ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਇਸ ਦੀ ਇਕ ਖਾਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬਿਆਨੀਆ ਸ਼ੈਲੀ ਕਰਕੇ ਹੈ । ਇਹ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁਕਾ ਹੈ ਇਸ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਵਿਚ ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਆਈ ਹੈ । ਇਹ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਮੂਲ ਬਿਆਨੀਆਂ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਦਿਤੀ ਗਈ । ਸਗੋਂ ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਦਿਤੀ ਗਈ ਹੈ । ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ, ਜਦੋਂ ਭੀਮ ਵਰਗਾ ਕੋਈ ਪਾਤਰ ਬੋਲਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕਥਾ ਵਾਚਕ ਆਪਣਾ ਬਿਆਨ ਬੰਦ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਹੁਣ ਭੀਮ ਬੋਲਦਾ ਹੈ," ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਗਲੀ ਤੁਕ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ । ਕਿਉਂਜੋ ਕਥਾ ਵਾਚਕ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਆਪਸ ਵਿਚ ਇਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਵਾਕਫ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਕਥਾ ਵਾਚਕ ਕਈ ਵਾਰੀ ਆਪਣੇ ਬਿਆਨ ਨੂੰ ਬੰਦ ਕਰਕੇ ਇਹ ਨਹੀਂ ਦੱਸਦਾ ਕਿ ਕੌਣ ਬੋਲੇਗਾ, ਸਗੋਂ ਉਸੇ ਲਹਿਜੇ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਬਿਆਨ ਜਾਰੀ ਰਖਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸ੍ਰੋਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਸਮਝ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਕਿ ਕੌਣ ਬੋਲ ਰਿਹਾ ਹੈ । ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਾਲੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਗਈ ਹੋਵੇਗੀ ।

'ਰਾਮਾਇਣ' ਇਕ ਹੋਰ ਪ੍ਰਸਿੱਧ 'ਮਹਾਂਕਾਵਿ' ਹੈ । ਇਤਫ਼ਾਕ ਨਾਲ ਇਸ ਵਿਚ ਦੋ ਗਾਇਕਾਂ, ਇਕ ਲਵ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਕੁਸ਼ ਦਾ ਵਰਣਨ ਆਉਂਦਾ ਹੈ । ਦੋ ਗਾਇਕਾਂ ਨਾਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਟਕੀ ਹੋ ਨਿਬੜਦੀ ਹੈ । ਭਾਵੇਂ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਇਕ ਦੋ ਜਾਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, ਪਰ ਇਕ ਗੱਲ ਨਿਸਚਿਤ ਹੈ ਕਿ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਲ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਨਾ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਬਿੰਦੂ ਸੀ । ਗਵੱਈਆ 'ਸਊਤੀ' ਜਾਂ 'ਸੂਤ' ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਵਿਅਕਤੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜੋ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਵਿਚ ਮਾਹਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਬੜੀ ਖੂਬੀ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ । ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹੀ 'ਸੂਤ' ਹੀ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ 'ਸੂਤਰਧਾਰ' ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਜਾਣਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਿਆ । ਇਹ ਸੂਤਰਧਾਰ ਇਕ ਨਿਰਮਾਤਾ-ਸੰਚਾਲਕ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਵਧੀਆ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ । 'ਭਵਭੂਤੀ' ਦੇ ਇਕ ਨਾਟਕ (ਜਿਸ ਦਾ ਵਰਣਨ ਅਸੀਂ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਕਰਾਂਗੇ) ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਆਪਣੇ ਸਾਥੀ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਜੇ ਸਭ ਕੁਝ ਤਿਆਰ ਹੋ ਚੁਕਾ ਹੈ ਤਾਂ ਚਲੋ ਇਸ ਨੂੰ ਆਰੰਭ ਕਰੀਏ । ਮੈਂ ਕਮਾਂਦਕੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਵਾਂਗਾ ਅਤੇ ਤੁਸੀਂ ਉਸ ਦੀ ਚੇਲੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉ ।

2

ਮੁੱਢਲੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਕਲਾਸਕੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਸ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ ਕਿ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਲਈ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਤੇਜਨਾ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਤੋਂ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਇਕ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਭਾਸ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣੂ ਹੁੰਦੇ ਹਾਂ। ਪਰ ਭਾਸ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਸਾਨੂੰ ਅੱਜ ਤੋਂ ਕੇਵਲ 50 ਜਾਂ 60 ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਸਕੀਆਂ ਹਨ। 13 ਅਜਿਹੇ ਨਾਟਕ ਮਿਲੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਖੋਜੀ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਭਾਸ ਦੇ ਹੀ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਸਾਰੇ ਇਸ ਨਾਲ ਸਹਿਮਤ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕਤਾ ਬਾਰੇ ਸ਼ੰਕੇ ਹਨ। ਸਾਡੇ ਮੰਤਵ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਹ ਵਿਰੋਧਾਭਾਸ ਬੇਮਤਲਬ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੇਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਛੇ ਅਜੇਹੇ ਹਨ ਜੋ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਵਿਚੋਂ ਚੁਣੇ ਗਏ ਹਨ। ਇਹ ਭਾਸ ਦੀਆਂ ਹੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਸ਼ੰਕਾ ਨਹੀਂ। ਦੋ ਰਚਨਾਵਾਂ ਹੋਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਰਾਮਾਇਣ ਨਾਲ ਹੈ। ਇਕ ਰਚਨਾ ਜੋ ਕਿ ਭਾਸ ਦੀ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਜੀ ਦੇ ਬਚਪਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ। ਦੋ ਹੋਰ ਰਚਨਾਵਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਪੌਰਾਣਿਕ ਰਾਜੇ ਉਦਿਆਨ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਭਾਸ ਦੀਆਂ ਹੀ ਮੰਨੀਆ ਗਈਆਂ ਹਨ। ਬਾਕੀ ਦੀਆਂ ਦੋ ਰਚਨਾਵਾਂ ਅਰਥਾਤ, 'ਚਾਰੂਦੱਤਾ' ਅਤੇ 'ਅਵੀਮਾਰਕਾ' ਭਾਸ ਦੀਆਂ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦੀਆਂ।

ਉਸ ਦੀਆਂ ਦਸ ਜਾਂ ਤੇਰਾਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਛੇ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ' 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲਿਆ ਜਾਣਾ ਇਹ ਸਾਬਤ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ ਉਪਰ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦਾ ਬਹੁਤ ਡੂੰਘਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੀ। ਇਸੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਉਸ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਸਰਲਤਾ, ਸਿਧੇ ਬਿਆਨ ਅਤੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੇ ਛੰਦ ਵੱਲ ਝੁਕਾਅ ਵਿਚ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਥੇ ਹੀ ਬਸ ਨਹੀਂ। ਵੈਦਿਕ ਹਿੰਦੂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਦੀ ਵਡਿਆਈ ਦਾ ਜਸ ਗਾਇਨ ਕਰਨਾ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਨੇ ਮੁੜ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ, ਉਸ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਰੁਚੀ ਵਿਚ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ ਇਕ ਸੰਖੇਪ ਜਿਹੀ ਝਾਤ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਹੋਰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰ ਦੇਵੇਗੀ।

'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਉਸ ਦੇ ਛੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੇਵਲ ਇਕ ਹੀ ਨਾਟਕ 'ਪੰਚਰਾਤ੍ਰ' (ਪੰਜ ਰਾਤਾਂ) ਵੱਡਾ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਤਿੰਨ ਅੰਕਾਂ ਵਿਚ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਦੇ ਪੰਜ 'ਦੂੱਤਵਾਕਯ' ਦੂੱਤ ਘਟੋਤਕੱਚ', 'ਮਧਿਯਮ-ਵਿਯੋਗ', 'ਕਰਨ-ਭਾਰ' ਅਤੇ 'ਉਰੁਭੰਗ' ਸਾਰੇ ਹੀ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਹਨ। 'ਪੰਚਰਾਤ੍ਰ' ਬਹੁਤ ਹੀ ਉਤਸ਼ਾਹ-ਪੂਰਣ ਹਵਨ ਦੀ ਰਸਮ ਨਾਲ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦਰਯੋਧਨ, ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਹਵਨ

ਦੀ ਰਸਮ ਅਦਾ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਆਪਣੇ ਗੁਰੂ ਦਰੋਣ ਨੂੰ ਵਚਨ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਿਸੇ ਵੀ ਚੀਜ਼ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਦਰੂਣ ਆਪਣੀ ਇੱਛਾ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆਂ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਾਂਡਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਰਾਜ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਵਾਪਸ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇ। ਦਰਯੋਧਨ ਇਕ ਸ਼ਰਤ ਉੱਤੇ ਇਹ ਗੱਲ ਮੰਨ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਂਡਵ ਜੋ ਕਿ ਭੇਸ ਬਦਲ ਕੇ ਗੁਪਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰਹਿ ਰਹੇ ਹਨ ਜੇਕਰ ਉਹ ਪੰਜ ਰਾਤਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋ ਜਾਣ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਾਜ ਭਾਗ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਵਾਪਸ ਕਰ ਦੇਵੇਗਾ। ਕੌਰਵਾਂ ਨੇ ਵਿਰਾਤ ਰਾਜੇ ਦੀ ਰਾਜਧਾਨੀ ਉੱਤੇ ਹਮਲਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਅਤੇ ਪਾਂਡਵ ਜੋ ਕਿ ਵਿਰਾਤ ਰਾਜੇ ਦੇ ਮਹਲ ਵਿਚ ਭੇਸ ਬਦਲ ਕੇ ਰਹਿ ਰਹੇ ਸਨ, ਬਾਹਰ ਆ ਗਏ। ਅਰਜਨ ਜੋ ਕਿ ਖੁਸਰੇ ਦੇ ਭੇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਨ੍ਰਿਤ ਅਧਿਆਪਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰਹਿ ਰਿਹਾ ਸੀ, ਨੇ ਕੌਰਵਾਂ ਨੂੰ ਭਾਂਜ ਦਿੱਤੀ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਭਰਾਵਾਂ ਨਾਲ ਜਾ ਮਿਲਿਆ। ਦਰਯੋਧਨ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵਚਨ ਨੂੰ ਨਿਭਾਉਂਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰਾਜ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਮੋੜ ਦਿੱਤਾ। ਵੈਦਿਕ ਹਿੰਦੂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤੀ ਪ੍ਰਤੀ ਭਾਸ ਦੀ ਸ਼ਰਧਾ ਕਈ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਵਿਚ ਰੂਪਮਾਨ ਹੋਈ ਹੈ। ਹਵਨ ਤੇ ਬਲੀਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸੰਸਾਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਵਿਆਪਕ ਤੌਰ ਤੇ ਸਤਿਕਾਰਿਆ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਬਜ਼ੁਰਗ ਭੀਸ਼ਮ ਦਰੋਣ ਦੇ ਅੱਗੇ ਸਿਰ ਝੁਕਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਤੁਸੀਂ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਹੋ ਅਤੇ ਮੈਂ ਖੱਤਰੀ ਹਾਂ।" (1-27) ਇਕ ਔਰਤ ਆਪਣੇ ਔਗੁਣਾ ਕਰਕੇ ਇਕ ਚੰਗੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦਾ ਨਾਸ ਕਰ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। (1-14) ਚਾਰੋਂ ਜਾਤਾਂ ਦੇ ਕਰਤੱਵਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਖ਼ਤੀ ਨਾਲ ਨਿਭਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਤਾਂ ਜੋ "ਇਕ ਖੱਤਰੀ ਲੜਾਈ ਦੇ ਮੈਦਾਨ ਵਿਚ ਮਰ ਜਾਵੇ ਜਾਂ ਆਪਣੇ ਦੁਸ਼ਮਣ ਤੇ ਜਿੱਤ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲਏ।" (3-5)

ਭਾਸ ਦਾ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਉਸ ਦੇ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। 'ਦੂਤਵਾਕਯ' ਦੇ ਇਕ ਅੰਕ ਵਿਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦਰਯੋਧਨ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਪਾਂਡਵਾਂ ਦਾ ਦੂਤ ਬਣ ਕੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਮਨ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣਾ ਰਾਜ ਵਾਪਸ ਲੈਣ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਖੱਤਰੀ ਤੋਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਸ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ। ਹਾਰੇ ਹੋਏ ਦੁਸ਼ਮਣ ਤੋਂ ਰਾਜ ਜ਼ਬਰਦਸਤੀ ਖੋਹਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕੋਈ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਭਿਖਿਆ ਨਹੀਂ ਮੰਗਦਾ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕੋਈ ਇਹ ਦਾਨ ਵਜੋਂ ਦਿੰਦਾ ਹੈ।" ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੁਰਯੋਧਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉਪਹਾਸ ਕਰਦਾ ਹੈ। (ਸਲੋਕ 24)

'ਕਰਣ-ਭਾਰ' ਵਿਚ ਇੰਦਰ ਦੇਵਤਾ ਇਕ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦੇ ਭੇਸ ਵਿਚ ਕਰਣ ਦੇ ਕੋਲ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਰਣ ਕੋਲੋਂ ਉਸ ਦੇ ਅਜਿੱਤ ਜੱਰਾਬਕਤਰ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਰੀਆਂ ਨਸੀਹਤਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁਧ ਕਰਣ ਉਸ ਨੂੰ ਇਹ ਕਹਿ ਕੇ ਜ਼ੱਰਾਬਕਤਰ ਦੇ

ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਕਦੇ ਵੀ ਕਿਸੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦੇ ਵਚਨ ਤੋਂ ਮੂੰਹ ਨਹੀਂ ਮੋੜਿਆ।

'ਮਧਿਯਮ-ਵਿਯੋਗ' ਵਿਚ ਦੈਂਤ ਘਟੋਤਕੱਚ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਦਾ ਵਰਣਨ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਆਪਣੀ ਮਾਤਾ ਦਾ ਵਰਤ ਤੋੜਨ ਲਈ ਉਸ ਦੀ ਖ਼ੁਰਾਕ ਵਾਸਤੇ ਕਿਸੇ ਮਧਿਅਮ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵਿਚ ਨਿਕਲਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਜੰਗਲ ਵਿਚ ਉਹ ਚੀਖ਼ਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ, "ਓ ਮੱਧ ਸਥਿਤੀ ਵਾਲੇ, ਮੱਧ ਸਥਿਤੀ ਵਾਲੇ।" ਅਤੇ ਓਦੋਂ ਪਾਂਡਵ ਭੀਮ ਉਸ ਦੇ ਕੋਲ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਕੁੰਤੀ ਦੇ ਤਿੰਨ ਪੁੱਤਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਮਧਿਅਮ (ਵਿਚਕਾਰਲਾ) ਵਾਲਾ ਹੈ। ਉਹ ਦੋਵੇਂ ਲੜਦੇ ਹਨ, ਘਟੋਤਕੱਚ ਧਰਤੀ ਤੇ ਡਿੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਦੋਂ ਉਸ ਦੀ ਮਾਂ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਭੀਮ ਨੂੰ ਪਛਾਣ ਲੈਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਸਮਝੌਤਾ ਕਰਵਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਭੀਮ ਉਸ ਦਾ ਪਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਘਟੋਤਕੱਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੇਲ ਤੋਂ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪੁੱਤਰ ਹੈ। ਘਟੋਤਕੱਚ ਖਾਣ ਵਾਸਤੇ ਇਕ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਨੂੰ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਕਿਉਂ ਰਜ਼ਾਮੰਦ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ?" ਭਾਵੇਂ ਦੇਵਤਿਆਂ ਵਿਚ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਮਨੁੱਖਾਂ ਵਿਚ, ਇਕ ਮਾਂ ਦੇਵੀ ਹੈ !" (ਸਲੋਕ 37) ਘਟੋਤਕੱਚ ਹਿੰਦੂ ਸਿੱਖਿਆ ਨੂੰ ਹੀ ਦੁਹਰਾਉਂਦਾ ਹੈ।

'ਉਰੂਭੰਗ' ਵਿਚ ਦਰਯੋਧਨ ਭੀਮ ਤੋਂ ਹਾਰ ਖਾ ਕੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮਰਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਦਸਤੂਰ ਦੇ ਬਿਲਕੁਲ ਉਲਟ ਹੈ। ਅਖੀਰਲੇ ਨਾਟਕ ਅਰਥਾਤ 'ਦੂਤਘਟੋਤਕੱਚ' ਵਿਚ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੈ ਜਿਥੇ ਅਭਿਮਨਯੂ ਦੀ ਮੌਤ ਤੋਂ ਬਾਅਦ 'ਘਟੋਤਕੱਚ', ਕੌਰਵਾਂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਪਰਿਵਾਰ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦੇਣ ਦੀ ਕਸਮ ਖਾਂਦਾ ਹੈ।

'ਰਾਮਾਇਣ' ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹੋਏ ਦੋ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ 'ਪ੍ਰਤਿਮਾ' (ਮੂਰਤੀ) ਦਾ ਮੁੱਢ ਭਰਤ ਦੀ ਤਾਜਪੋਸ਼ੀ ਨਾਲ ਬੱਝਦਾ ਹੈ। ਭਰਤ ਆਪਣੀ ਰਾਜਧਾਨੀ ਤੋਂ ਕਿਧਰੇ ਦੂਰ ਗਿਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਮੁੜ ਕੇ ਰਾਜਧਾਨੀ ਵਲ ਪਰਤਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦਿਆਂ ਹੀ ਪਹਿਲਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪੂਰਵਜ ਦੇ ਉਸ ਘਰ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਉਸਦੇ ਮਰ ਚੁਕੇ ਪੂਰਵਜਾਂ ਦੇ ਬੁਤ ਰਖੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਉਥੇ ਆਪਣੇ ਪਿਤਾ ਦੇ ਬੁੱਤ ਨੂੰ ਵੇਖ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸਦਮਾ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੈ। ਉਥੇ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਦੇ ਬਨਵਾਸ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਪਿਤਾ ਦੀ ਮੌਤ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਰਾਵਣ ਦੇ ਮਾਰੇ ਜਾਣ ਨਾਲ ਖ਼ਤਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਦੀ ਪਤਨੀ ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਅਗਵਾ ਕਰਕੇ ਲੈ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਥੇ ਵੀ ਵੈਦਿਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦੀ ਉੱਚਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਭਰਤ ਆਪਣੀ ਮਾਂ ਕੈਕਈ ਤੋਂ ਇਹ ਪੁੱਛਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਨੂੰ ਬਨਵਾਸ ਵੱਲ ਕਿਉਂ ਭੇਜਿਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਉਹ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿ "ਇਹ ਇਕ ਰਿਸ਼ੀ ਦੇ ਸਰਾਪ ਕਰਕੇ ਹੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਟਾਲਿਆ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਾ ਸਕਦਾ, ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਸ ਦੇ



ਤਸਵੀਰ 1—ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼, ਜੋ ਕਿ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਜਾਂ ਰਾਮਾਇਣ ਜਾਂ ਭਗਵਤ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਉਪਰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਧਾਰਿਤ ਤੇ ਮੁਕੰਮਲ ਹੈ ।



ਤਸਵੀਰ 2—ਪਿੰਡ ਦਾ ਮੁਖੀ ਇਕ ਗਵਾਲਣ ਦੀ ਮਦਦ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ। (ਗੁਜਰਾਤੀ ਦੇ 'ਮੀਨਾ ਗੁਰਜਾਰੀ' ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼। ਇਹ ਨਾਟਕ ਜਸਵੰਤ ਠਾਕਰ ਅਤੇ ਦੀਨਾ ਗਾਂਧੀ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਹੇਠ 1952 ਵਿਚ ਅਹਿਮਦਾਬਾਦ ਵਿਖੇ ਨਾਟ ਮੰਡਲ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਨੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ।)

ਤਸਵੀਰ 3—ਕਥਾਕਲੀ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਕੀਚਕ-ਵਾਧ' ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼।
ਕੀਚਕ ਦਰੋਪਦੀ ਨੂੰ ਦੇਖਦਾ ਹੋਇਆ। (ਕੇਰਲਾ ਕਲਾਮੰਡਲਮ)





ਤਸਵੀਰ 4—ਐਕਟਰ ਸੁਨੀਲ ਰਾਏ ਔਰਤ ਦੀ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਚ। ਦੇਹਾਤੀ ਬੰਗਾਲ ਦੀਆਂ ਗਲੀਆਂ ਵਿਚ 'ਭੁਲੇਰ ਮਾਸ਼ੁਲ' ਇਕ ਯਾਤਰਾ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜੇਤੂ ਜਨਰਲ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ।

ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਘਟਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਸਿਵਾਇ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਨੂੰ ਬਨਵਾਸ ਦੇਣ ਦੇ ਹੋਰ ਕੋਈ ਚਾਰਾ ਨਹੀਂ ਸੀ" (ਅੰਕ 6) ਰਾਵਣ ਇਕ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦੇ ਭੇਸ ਵਿਚ ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਅਗਵਾ ਕਰਨ ਵਾਸਤੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦੀ ਹੈਸੀਅਤ ਵਜੋਂ ਉਸ ਨੇ ਮੰਨੂ ਦੇ ਕਾਨੂੰਨ 'ਮਹੇਸ਼ਵਰ ਯੋਗ', ਬ੍ਰਹਸਪਤਿ ਦੀ ਰਾਜਨੀਤੀ, ਮਿਧਾਤਿਥੀ ਦੇ ਨਿਆਇ ਅਤੇ ਕਰਮ ਕਾਂਡ ਦੇ ਪ੍ਰਚਿਤਸ ਨਿਆਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਹੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਨਾਲ ਬਨਵਾਸ ਜਾਣ ਦਾ ਫੈਸਲਾ ਕਰ ਲਿਆ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਨੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਰੋਕਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਹਰ ਕੋਈ ਇਹ ਜਾਣਦਾ ਸੀ ਕਿ 'ਇਕ ਪਤਨੀ ਆਪਣੇ ਪਤੀ ਦੀ ਜਾਇਦਾਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।' (1-25)

'ਅਭਿਸ਼ੇਕ' (ਤਾਜਪੋਸ਼ੀ) ਵਿਚ ਵਾਲੀ ਨੂੰ ਮਾਰਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਜਗ੍ਹਾਂ ਸੁਗਰੀਵ ਨੂੰ ਸਿੰਘਾਸਨ ਉੱਤੇ ਬੈਠਾਉਣ ਦਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਵਾਲੀ ਆਪਣੇ ਭਰਾ ਦੀ ਪਤਨੀ ਨਾਲ ਰਿਹਾ ਸੀ। "ਇਕ ਵੱਡੇ ਭਰਾ ਨੂੰ ਕਦੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਛੋਟੇ ਭਰਾ ਦੀ ਪਤਨੀ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਰਹਿਣਾ ਚਾਹੀਦਾ।" ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਨੇ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਤਾੜਨਾ ਕੀਤੀ ਸੀ।

'ਪ੍ਰਾਤੀਜਨ ਯੋਗੰਧਰਯਾਨ' ਚਾਰ ਅੰਕੀ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਰਾਜਾ ਉਦਿਆਨ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਜੇਨ ਦੇ ਰਾਜਾ ਪ੍ਰਦਿਓਤ ਨੇ ਪਰਾਜਿਤ ਕਰਕੇ ਕੈਦੀ ਬਣਾ ਲਿਆ ਸੀ। ਪ੍ਰਦਿਓਤ ਆਪਣੀ ਲੜਕੀ ਵਾਸਵਦੱਤਾ ਦਾ ਵਿਆਹ ਉਦਿਆਨ ਨਾਲ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਉਦਿਆਨ ਤੇ ਮੰਤਰੀ ਯੋਗੰਧਰਯਾਨ ਨੇ ਆਪਣੇ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਆਜ਼ਾਦ ਕਰਾਉਣ ਦੀ ਇਕ ਵਿਉਂਤ ਬਣਾਈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਹ ਕਾਮਯਾਬ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਦੂਜਾ ਨਾਟਕ 'ਸਵਪਨ ਵਾਸਵਦੱਤ' ਜੋ ਕਿ ਛੇ ਅੰਕਾਂ ਵਿਚ ਹੈ, ਉਸੇ ਹੀ ਉਦਿਆਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੈ ਜੋ ਵਾਸਵਦੱਤਾ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕਰਵਾਉਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਆਪਣੇ ਰਾਜ ਤੋਂ ਅਣਗਹਿਲੀ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਦੁਸ਼ਮਣਾ ਨੇ ਹਮਲਾ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੇ ਰਾਜ ਦੇ ਹਿਸਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਮਿਲਾ ਲਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦੇ ਉਸੇ ਹੀ ਮੰਤਰੀ ਯੋਗੰਧਰਯਾਨ ਨੇ ਇਕ ਤਰਕੀਬ ਸੋਚੀ ਅਤੇ ਇਹ ਅਫ਼ਵਾਹ ਫੈਲਾ ਦਿੱਤੀ ਕਿ ਉਹ ਅਤੇ ਵਾਸਵਦੱਤਾ ਅੱਗ ਵਿਚ ਸੜ ਕੇ ਮਰ ਗਏ ਹਨ। ਫਿਰ ਉਹ ਸੰਨਿਆਸੀ ਦਾ ਭੇਸ ਬਦਲ ਕੇ ਵਾਸਵਦੱਤਾ ਨੂੰ ਮਗਧ ਰਿਆਸਤ ਦੀ ਰਾਜਕੁਮਾਰੀ ਪਦਮਾਵਤੀ ਦੀ ਸਹੇਲੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਵਾਸਵਦੱਤਾ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਭੈਣ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਮੰਤਰੀ ਆਪਣੇ ਰਾਜਾ ਉਦਿਆਨ ਦਾ ਵਿਆਹ ਪਦਮਾਵਤੀ ਨਾਲ ਕਰਾਉਣ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਰਖਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਮਗਧ ਦਾ ਰਾਜਾ ਇਕ ਸਾਥੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਮਦਦ ਕਰ ਸਕੇ। ਵਿਆਹ ਦਾ ਫੈਸਲਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਆਹ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਕ ਦਿਨ ਰਾਜਾ ਪਦਮਾਵਤੀ ਦੇ ਕਮਰੇ ਵਿਚ ਸੌਣ ਲਈ

ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਾਸਵਦੱਤਾ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਕਿ ਕੌਣ ਸੌਂ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਹ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਦਮਾਵਤੀ ਦੀ ਸੇਵਾ ਲਈ ਆਉਂਦੀ ਹੈ, ਕਿ ਅਚਾਨਕ ਉਹ ਸੁਣਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਦਿਆਨ ਸੁਪਨੇ ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਪੁਕਾਰ ਰਿਹਾ ਹੈ, "ਓ ਵਾਸਵਦੱਤਾ।" ਵਾਸਵਦੱਤਾ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਜਾ ਅਜੇ ਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਹਰ ਚੀਜ਼ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤੇ ਸਾਰੇ ਖੁਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਸਮਾਜ ਦਾ ਚਿੱਤਰਣ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਰਸਮੋ ਰਿਵਾਜਾਂ, ਸੰਸਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਵਹਿਮ ਭਰਮ ਇਕ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਥਾਪਤ ਹੋਏ ਪੁਜਾਰੀ ਦੀ ਚਲਾਕੀ ਹਨ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਦੋਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਇਸ ਲਈ ਮੁਮਕਿਨ ਹੈ ਕਿਉਂ ਜੋ ਮੰਤਰੀ ਇਕ ਸਿੱਧ ਦੀ ਭਵਿਖਬਾਣੀ ਵਿਚ ਯਕੀਨ ਰਖਦਾ ਹੈ।

ਬਾਕੀ ਦੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਪੰਜ ਅੰਕਾਂ ਦਾ ਇਕ ਨਾਟਕ 'ਬਾਲ-ਚਰਿਤ' ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਬਾਲ ਲੀਲਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਹੈਰਾਨੀਜਨਕ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਵੇਰਵਾ 'ਪੌਰਾਣ' ਵਿਚ ਦਿੱਤੀ ਹੋਈ ਕਹਾਣੀ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਥੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਵਾਸੂਦੇਵਾ ਦੀ ਸੱਤਵੀ ਔਲਾਦ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅੱਠਵੀਂ ਨਹੀਂ। 'ਅਵੀਮਾਰਕ' ਇਕ ਰਾਜਕੁਮਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰੀਤ ਕਹਾਣੀ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਸਰਾਪ ਹੈ ਅਤੇ ਜੋ ਲੁਕ ਛੁਪ ਕੇ ਇਕ ਰਾਜਕੁਮਾਰੀ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। (ਰਾਜਕੁਮਾਰੀ ਰਾਜਾ ਕੁੰਤੀਭੋਜ ਦੀ ਲੜਕੀ ਹੈ) ਇਹ ਕਹਾਣੀ ਨਾਇਕ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਸਨਸਨੀਖੇਜ਼ ਪਰਾਸਰੀਰਕ ਕਾਰਨਾਮਿਆਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਹੈ।

ਭਾਸ ਨੂੰ ਇਕ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਸ੍ਰੇਸ਼ਟ ਨਾਟਕ' 'ਸਵਪਨਵਾਸਵਦੱਤਾ' ਹੈ। ਇਕ ਹੋਰ ਕਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਉਸ ਤੋਂ ਸਦੀਆਂ ਬਾਅਦ ਇਹ ਕਿਹਾ ਸੀ ਕਿ ਜਦੋਂ ਭਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਅਗਨੀ ਪ੍ਰੀਖਿਆ ਲਈ ਸਮਰਪਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਤਾਂ 'ਸਵਪਨਵਾਸਵਦੱਤਾ' ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਧ ਹੋ ਕੇ ਬਾਹਰ ਆ ਗਿਆ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਕੁਝ ਸਿਰਲੇਖਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦੀ ਬਹੁਤ ਡੂੰਘੀ ਸੂਝ ਸੀ। ਉਸ ਦੀ ਇਹ ਧਾਰਣਾ ਕਿ ਭਰਤ ਦਾ ਆਪਣੇ ਪੂਰਵਜਾਂ ਦੇ ਘਰ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਜਾਣਾ ਜਾਂ ਵਾਸਵਦੱਤਾ ਦਾ ਉਸ ਵਕਤ ਕਮਰੇ ਵਿਚ ਦਾਖ਼ਲ ਹੋਣਾ ਜਦੋਂ ਰਾਜਾ ਸੁਪਨੇ ਵਿਚ ਬੋਲ ਰਿਹਾ ਸੀ ਆਦਿ ਇਸ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਚੰਗੀਆਂ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਹਨ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਉਸ ਦੀਆਂ ਲਿਖਤਾਂ ਵਿਚ ਰਲੀ ਹੋਈ ਸਮਕਾਲੀ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਉੱਤੇ ਇਤਫ਼ਾਕੀਆ ਟੀਕਾ ਟਿਪਣੀ ਵੀ ਬੜੀ ਰੌਚਿਕ ਹੈ। 'ਅਵੀਮਾਰਕ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਰਾਜਾ (ਕੁੰਤੀਭੋਜ) ਤੋਂ ਪੁੱਛਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਉਦਾਸ ਕਿਉਂ ਹੈ, ਤਾਂ ਉਹ ਜਵਾਬ ਦਿੰਦਾ ਹੈ, "ਇਕ ਵਿਆਹੁਣ ਯੋਗ ਉਮਰ ਦੀ ਲੜਕੀ ਦੇ ਪਿਤਾ ਕੋਲ ਚਿੰਤਾ ਕਰਨ ਲਈ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਹੈ।" (ਅੰਕ-1)

ਸਵਪਨਵਾਸਵਦੱਤਾ' (ਅੰਕ-1) ਵਿਚ 'ਪਦਮਾਵਤੀ' ਜਿਸ ਦਾ ਅਜੇ ਵਿਆਹ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਗੇਂਦ ਨਾਲ ਖੇਡਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਦੀਆਂ ਸਹੇਲੀਆਂ ਉਸ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ, "ਖੇਡ ਲੈ, ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੌਜ ਮਾਣ ਲੈ ਜਦ ਤਕ ਤੂੰ ਕੰਵਾਰੀ ਹੈ।" ਇਤਫ਼ਾਕ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੋਇਆ ਇਕ ਦਿਲਚਸਪ ਹਵਾਲਾ 'ਪ੍ਰਤਿਮਾ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਆਇਆ ਹੈ। ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਦੀ ਤਾਜਪੋਸ਼ੀ ਦੀ ਰਸਮ ਨੂੰ ਮਨਾਉਣ ਲਈ ਇਕ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਣਾ ਸੀ। ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਕਿ ਉਹ ਮੌਕੇ ਦੇ ਮੁਤਾਬਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨ।

3

ਜੇਕਰ ਭਾਸ ਇਕ ਸੁਭਾਵਕ, ਅਤੇ ਨਿਯਮਾਂ ਤੋਂ ਬੇਨਿਆਜ਼ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੀ ਤਾਂ ਕਾਲੀਦਾਸ ਇਕ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਅਤੇ ਨਫ਼ੀਸ ਕਲਾਕਾਰ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਅਭਿਗਿਆਨਸ਼ਕੁੰਤਲਾ' ਵਿਚ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, ਕਿ ਉਹ ਅਜੇਹਾ ਵਿਅਕਤੀ ਨਹੀਂ ਜੋ ਆਪਣੇ ਆਪ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਏ, ਜਦ ਤਕ ਕਿ ਮਾਹਰ ਲੋਕ ਉਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦੀ ਖ਼ੂਬਸੂਰਤੀ ਤੋਂ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਨਾਮਾਤਰ ਸਤਿਕਾਰ ਰਖਦਾ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਪਣੀ ਕੋਈ ਰਾਇ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਅਤੇ ਦੂਜਿਆ ਦੀ ਰਾਇ ਨਾਲ ਹੀ ਵਹਿ ਤੁਰਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜੁੜਨ ਅਤੇ ਪੂਰਵਵਰਤੀ ਵੱਡੇ ਉਸਤਾਦਾਂ ਨੂੰ ਵੰਗਾਰਨ ਦੀ ਵੀ ਦਲੇਰੀ ਹੈ।

ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ, (1) ਵਿਕ੍ਰਮੋਉਰਵਸ਼ੀ (2) ਮਾਲਵਿਕਾ-ਅਗਨੀਮਿੱਤ੍ਰ (3) ਅਭਿਗਿਆਨਸ਼ਕੁੰਤਲਾ। ਇਹ ਤਿੰਨੋ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਰਾਜੇ ਦੀ ਪ੍ਰੀਤ ਕਹਾਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਦੀ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਇਕ ਰਾਣੀ ਅਤੇ ਹਰਮ ਹੈ। ਦੋ ਰਾਜਿਆਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਮਿਥਿਹਾਸ ਨਾਲ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਤੀਜਾ ਅਗਨੀਮਿਤ੍ਰ ਇਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵਿਅਕਤੀ ਹੈ। 'ਵਿਕ੍ਰਮੋਉਰਵਸ਼ੀ' ਵਿਚ ਇਕ ਰਾਣੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ 'ਮਾਲਵਿਕਾਅਗਨੀਮਿਤ੍ਰ' ਵਿਚ ਦੋ ਰਾਣੀਆਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ 'ਅਭਿਗਿਆਨਸ਼ਕੁੰਤਲਾ' ਵਿਚ ਕੋਈ ਵੀ ਰਾਣੀ ਮੰਚ ਉਤੇ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਵਿਚ ਉਰਵਸੀ ਇਕ ਅਰਸ਼ੀ ਨਰਤਕੀ ਹੈ, ਮਾਲਵਿਕਾ ਇਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਰਾਜਕੁਮਾਰੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਉਰਵਸ਼ੀ ਦੇ ਫਿਰਕੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹੋਏ ਇੰਜ ਜਾਪਦੇ ਹਨ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਨਾਲੋਂ ਦੂਜਾ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਨਾਲੋਂ ਤੀਜਾ ਵਧੇਰੇ ਸੰਵਰਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। 'ਵਿਕ੍ਰਮੋਉਰਵਸ਼ੀ' ਅਤੇ 'ਮਾਲਵਿਕਾਅਗਨੀਮਿਤ' ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸ਼ਾਹੀ ਮਹਲ ਦੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਵਿਚ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ 'ਅਭਿਗਿਆਨਸ਼ਕੁੰਤਲਾ' ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਾਡੀ ਧਰਤੀ ਦੇ ਜੰਗਲ ਦੇ

ਵਿਸ਼ਾਲ ਥਾਂ ਕਿਸੇ ਰਿਸ਼ੀ ਦੀ ਕੁਟੀਆ ਵਿਚ ਹੀ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਮੱਧਵਰਤੀ ਇਲਾਕਾ ਅਤੇ ਉਚਾ ਅਰਸੀ ਇਲਾਕਾ ਵੀ ਇਸ ਦੀ ਵਲਗਣ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰਾਜਾ ਵਿਕਰਮ ਅਤੇ ਉਰਵਸ਼ੀ ਦੀ ਪ੍ਰੀਤ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਚਿੱਤਰਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਪੁਰੂਰਵਾਸ (ਵਿਕਰਮ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਨਾਂ) ਅਤੇ ਉਰਵਸ਼ੀ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਵੈਦਿਕ ਕਾਲ ਤੋਂ ਚਲੀ ਆ ਰਹੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਪੌਰਾਣਿਕ ਸਾਹਿੱਤ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਥਾਨ ਹੈ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਜਾਣ ਪਛਾਣ ਕਰਾਉਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਟਕ ਉਰਵਸ਼ੀ ਦੀ ਚੀਕ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਉਹ ਮਦਦ ਮੰਗਦੀ ਹੈ, ਉਸ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਸੁਣ ਕੇ ਵਿਕਰਮ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤੇ ਉਰਵਸ਼ੀ ਦੀ ਮਦਦ ਲਈ ਦੌੜਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜੋ ਦੈਂਤ ਉਰਵਸ਼ੀ ਨੂੰ ਲੈ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਵਿਕਰਮ ਉਸ ਨੂੰ ਹਰਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਰਵਸ਼ੀ ਨੂੰ ਹਿਫ਼ਾਜ਼ਤ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਰੱਥ ਵਿਚ ਲੈ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਟੋਏ ਟਿਬਿਆਂ ਦੇ ਰਸਤਿਆਂ ਉੱਤੇ ਚਲਦਾ ਹੋਇਆ ਰੱਥ ਹਿਚਕੋਲੇ ਖਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਰਵਸ਼ੀ ਦੇ ਮੋਢੇ ਵਿਕਰਮਾ ਨਾਲ ਛੁਹਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਪਹਿਲੇ ਸਰੀਰਕ ਸਪਰਸ਼ ਤੋਂ ਰਾਜੇ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਪਿਆਰ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਜਾਗਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਹ ਬੇਹੋਸ਼ੀ ਦੀ ਹਾਲਤ ਤੋਂ ਹੋਸ਼ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਵੇਖਦੀ ਹੈ। ਫਿਰ ਆਮ ਰੁਕਾਵਟਾਂ ਪੈਣ ਲੱਗਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਰੁਕਾਵਟਾਂ ਰਾਜੇ ਵੀ ਰਾਣੀ ਕਰਕੇ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਇਸ ਕਰਕੇ ਪੈਂਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਉਰਵਸ਼ੀ ਅਰਸੀ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿਚ ਇੰਦਰ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਦੀ ਅਪੱਛਰਾਂ ਹੈ। ਦੋ ਵਾਰੀ ਇੰਦਰ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਬੁਲਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੋ ਵਾਰੀ ਉਹ ਆਪਣੀ ਮਰਜ਼ੀ ਨਾਲ ਮੁੜ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਮੌਕੇ ਤੇ ਉਹ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਇਕ ਪ੍ਰੇਮ-ਪੱਤਰ ਲਿਖਦੀ ਹੈ ਜੋ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਮਿਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਰਾਜੇ ਦੇ ਬੇਵਕੂਫ਼ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਰਾਹੀਂ ਰਾਣੀ ਦੇ ਹੱਥ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਮੌਕੇ ਤੇ ਉਰਵਸ਼ੀ ਆਪਣੇ ਕੀਤੇ ਉਤੇ ਵਾਪਸ ਆਉਂਦੀ ਹੈ, ਜਦੋਂ ਕਿ ਇੰਦਰ ਦੇ ਦਰਬਾਰ ਵਿਚ ਉਹ ਇਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੰਮ ਕਰ ਰਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬੋਲਣ ਵਾਲੀਆਂ ਸਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਭੁਲਦੀ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰੇਮੀ ਪੁਰਸ਼ੋਤਮ ਦੀ ਥਾਂ ਪੁਰੂਰਵਾਸ ਦਾ ਨਾਂ ਪੁਕਾਰ ਦੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਰਾਜੇ ਦੀ ਰਾਣੀ ਨਰਮ ਸੁਭਾਅ ਦੀ ਔਰਤ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਵਿਕਰਮ ਅਤੇ ਉਰਵਸ਼ੀ ਵਿਆਹ ਕਰਵਾ ਲੈਂਦੇ ਹਨ। ਅਖ਼ੀਰਲੀ ਰੁਕਾਵਟ ਉਦੋਂ ਵਾਪਰਦੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਪਰਾਸਰੀਰਕ ਜਾਦੂਈ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਉਰਵਸ਼ੀ ਇਕ ਵੇਲ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਰਾਜਾ ਪਾਗਲ ਜਿਹਾ ਹੋਇਆ ਜੰਗਲਾਂ ਵਿਚ ਭਟਕਦਾ ਫਿਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਪੰਛੀਆਂ, ਜਾਨਵਰਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪਹਾੜਾਂ ਤੇ ਦਰਿਆਵਾਂ ਤੋਂ ਵੀ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰੇਮਿਕਾ ਬਾਰੇ ਪੁੱਛਦਾ

ਫਿਰਦਾ ਹੈ । ਅੰਤ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਉਹ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਮੰਚ ਉਤੇ ਇਕ ਲੜਕਾ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਉਰਵਸ਼ੀ ਤੋਂ ਵਿਕਰਮ ਰਾਹੀਂ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਰਾਜਾ ਉਸ ਦੇ ਬਾਰੇ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦਾ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਰਾਜਾ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਨੂੰ ਸਿੰਘਾਸਨ ਸੌਂਪ ਕੇ ਰਾਜ ਤਿਆਗ ਕੇ ਉਰਵਸ਼ੀ ਨਾਲ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ।

'ਮਾਲਵਿਕਾਅਗਨੀਮਿੱਤਰ' ਤਿੰਨ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖ ਕਿਸਮ ਦਾ ਨਾਟਕ ਹੈ । ਇਕ ਇਹ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਇਤਿਹਾਸਕ ਹਨ, ਦੂਜਾ, ਰਾਜਾ ਅਗਨੀਮਿੱਤਰ ਰਾਣੀ ਦੀਆਂ ਦਾਸੀਆਂ ਵਿਚ ਮਾਲਵਿਕਾ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਵੇਖ ਕੇ ਮੋਹਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਤੀਜਾ, ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੋ ਰਾਣੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਦੋਹੇਂ ਹੀ ਵਿਰੋਧਤਾ ਕਰਨ ਵਿਚ ਬੜੀਆਂ ਚਤੁਰ ਹਨ; ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਵੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਬੜੀ ਚਾਲਾਕੀ ਨਾਲ ਰਾਜੇ ਦੇ ਪਿਆਰ ਸੰਬੰਧਾਂ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਇਹ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਬੜੀ ਜੁਗਤ ਨਾਲ ਨ੍ਰਿਤ ਸਿਖਾਣ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿਚ ਇਕ ਮੁਕਾਬਲੇ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਾਲਵਿਕਾ ਨੂੰ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਅਤੇ ਸੁੰਦਰ ਲਿਬਾਸ ਵਿਚ ਰਾਜੇ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਇਕ ਨਰਤਕੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ । ਉਸ ਦੀ ਦੂਜੀ ਚਾਲਾਕੀ ਰਾਣੀ ਦੇ ਪੈਰ ਨੂੰ ਜ਼ਖ਼ਮੀ ਕਰਕੇ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਨਾਇਕਾ ਨੂੰ ਮਹਲ ਦੇ ਬਗੀਚੇ ਵਿਚ ਇਕੱਠਿਆਂ ਮਿਲਾਉਣਾ ਹੈ । ਅਤੇ ਅਖ਼ੀਰ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਮਾਲਵਿਕਾ ਨੂੰ ਨਜ਼ਰਬੰਦ ਕਰਕੇ ਉਸ ਉੱਤੇ ਸਖ਼ਤੀ ਦਾ ਪਹਿਰਾ ਲਗਾ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸੱਪ ਲੜਾਉਣ ਦਾ ਢੌਂਗ ਰਚਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬੇਹੋਸ਼ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਰਾਣੀ ਦੀ ਮੋਹਰ ਵਾਲੀ ਉਹ ਅੰਗੂਠੀ ਹਾਸਲ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਸੱਪ ਦਾ ਜ਼ਹਿਰ ਖ਼ਤਮ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸੇ ਹੀ ਅੰਗੂਠੀ ਨੂੰ ਉਹ ਰਾਣੀ ਦੀ ਮੋਹਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤ ਕੇ ਮਾਲਵਿਕਾ ਦੀ ਕੈਦ ਕੋਠੜੀ ਵਿਚ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਸਮੁੱਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਹੀ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜੋ ਨਾਇਕ ਸਮੇਤ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਛਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਕ ਅਮਰ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਬਣਾਉਣ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ।

ਅੰਤਲੇ ਨਾਟਕ 'ਅਭਿਗਿਆਨਸ਼ਕੁੰਤਲਾਮ' ਦੇ ਸੱਤ ਅੰਕ ਹਨ ਜਿਥੇ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਪੰਜ ਪੰਜ ਅੰਕ ਹਨ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਿਆਰ ਬੜੇ ਹੀ ਵਚਿੱਤਰ ਜਿਹੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਿਚ ਪੁੰਗਰਦਾ ਹੈ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕਨਵ ਰਿਸ਼ੀ, ਦੇ ਆਸ਼ਰਮ ਵਿਚ ਰਾਜਾ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਤਿੰਨ ਕੁੜੀਆਂ ਨੂੰ ਵੇਖਦਾ ਹੈ ਜੋ ਦਰਖ਼ਤਾਂ ਬੂਟਿਆਂ ਨੂੰ ਪਾਣੀ ਦੇ ਰਹੀਆਂ ਹਨ, ਅਤੇ ਭਾਵੇਂ ਪਹਿਲੀ ਨਜ਼ਰ ਵਿਚ ਤਿੰਨੋਂ ਹੀ ਕੁੜੀਆਂ ਬਹੁਤ ਪਿਆਰੀਆਂ ਲੱਗਦੀਆਂ ਹਨ, ਪਰ ਉਹ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਇਕ ਵੱਲ ਖਿੱਚਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ; ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਹੈ, ਉਹ ਵੀ ਰਾਜੇ ਵਲ ਖਿੱਚੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਰਾਜੇ ਪ੍ਰਤੀ ਉਸ ਦੇ ਮਨ

ਵਿਚ ਪਿਆਰ ਉਮੰਡ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਕਿਉਂਜੋ ਉਹ ਆਸ਼ਰਮ ਵਿਚ ਇਕ ਮਾਸੂਮ ਜਿਹਾ ਜੀਵਨ ਬਤੀਤ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ ਉਹ ਪਿਆਰ ਬਾਰੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਾਣ ਨਹੀਂ ਸਕਦੀ। ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਥੇ ਕੋਈ ਬਾਹਰਲੀ ਸ਼ਕਤੀ ਰਾਜੇ ਦੇ ਪਿਆਰ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਰਾਜਾ ਆਪਣੇ ਹੀ ਜਤਨ ਨਾਲ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਦਿਲ ਜਿੱਤਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬੜੀ ਹੀ ਚਤੁਰਾਈ ਨਾਲ ਉਸ ਨੂੰ ਗੰਧਰਵ ਵਿਆਹ ਕਰਨ ਲਈ ਰਾਜ਼ੀ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦੀ ਉਂਗਲੀ ਵਿਚ ਵਿਆਹ ਦੀ ਅੰਗੂਠੀ ਪਹਿਨਾ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਛੇਤੀ ਹੀ ਆਪਣੇ ਕੋਲ ਬੁਲਾਉਣ ਦਾ ਵਚਨ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਆਪਣੀ ਰਾਜਧਾਨੀ ਵਲ ਮੁੜ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਗਰਭਵਤੀ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਸਵੇਰ ਜਦੋਂ ਉਹ ਇਸ ਸੋਚ ਵਿਚ ਡੁਬੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਉਸ ਨੂੰ ਬੁਲਾਉਣ ਵਿਚ ਦੇਰੀ ਕਿਉਂ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਇਸ ਸੋਚ ਵਿਚ ਪਈ ਉਹ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੁਰਵਾਸਾ ਰਿਸ਼ੀ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਸੁਣਦੀ ਜੋ ਉਸ ਨੂੰ ਬੁਲਾ ਰਿਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਤੋਂ ਗੁਸੇ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਉਹ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨੂੰ ਸਰਾਪ ਦੇ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਉਸ ਦੇ ਵਿਆਹ ਨੂੰ ਭੁਲ ਜਾਵੇਗਾ ਅਤੇ ਕੋਈ ਵੀ ਉਸ ਦੀ ਯਾਦ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਨਹੀਂ ਲਿਆ ਸਕੇਗਾ। ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦੀਆਂ ਸਹੇਲੀਆਂ ਇਸ ਸਰਾਪ ਨੂੰ ਸੁਣ ਲੈਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਬੜੀ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਉਹ ਰਿਸ਼ੀ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਲਈ ਰਾਜੀ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਰਾਪ ਵਿਚ ਕੁਝ ਨਰਮੀ ਵਰਤੇ। "ਉਸ ਨੂੰ ਕੋਈ ਪਛਾਣ ਚਿੰਨ ਦੱਸੋਗੇ ਤਾਂ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਨੂੰ ਯਾਦ ਆ ਜਾਵੇਗਾ।" ਉਸ ਨੇ ਕਿਹਾ। ਕਿਉਂਕਿ ਅੰਗੂਠੀ ਇਥੇ ਸੀ ਇਸ ਲਈ ਸਹੇਲੀਆ ਨੂੰ ਆਸ ਬੱਝ ਗਈ, ਪਰ ਅੰਤ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਕੋਲ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਉਸ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਪਛਾਣਦਾ, ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਅੰਗੂਠੀ ਦਿਖਾ ਕੇ ਯਕੀਨ ਦਿਵਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਦੇਖਦੀ ਹੈ ਕਿ ਅੰਗੂਠੀ ਉਸ ਦੀ ਉਂਗਲੀ ਤੋਂ ਗਵਾਚ ਚੁੱਕੀ ਹੈ, ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਿਨਾ ਪਛਾਣ ਦੇ ਉਹ ਆਪਣੀ ਮਾਂ ਦੇ ਕੋਲ ਰਹਿਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਤਫ਼ਾਕ ਨਾਲ ਉਹ ਅੰਗੂਠੀ ਇਕ ਝੀਲ ਵਿਚ ਡਿੱਗ ਪਈ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਇਕ ਮੱਛੀ ਨੇ ਨਿਗਲ ਲਿਆ ਸੀ ਫਿਰ ਇਹ ਇਕ ਮਛੇਰੇ ਨੂੰ ਮੱਛੀ ਦੇ ਪੇਟ ਵਿਚੋਂ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਚੋਰੀ ਦੇ ਇਲਜ਼ਾਮ ਵਿਚ ਉਸ ਮਛੇਰੇ ਨੂੰ ਰਾਜੇ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਜਿਉਂ ਹੀ ਰਾਜਾ ਉਸ ਅੰਗੂਠੀ ਨੂੰ ਵੇਖਦਾ ਹੈ ਉਸ ਦੀ ਯਾਦ ਤਾਜ਼ਾ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਸੁਝਦਾ ਕਿ ਉਹ ਹੁਣ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨੂੰ ਕਿਥੇ ਲਭੇ। ਫਿਰ ਕੁਝ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇੰਦਰ ਦੇਵਤਾ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਮਦਦ ਲਈ ਬੁਲਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵਾਪਸੀ ਉਤੇ ਰਾਜਾ ਮਰੀਛ ਰਿਸ਼ੀ ਦੇ ਆਸ਼ਰਮ ਵਿਚ ਠਹਿਰਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਉਹ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦੇ ਪੁੱਤਰ (ਜੋ ਕਿ ਉਸੇ ਦਾ ਵੀ ਪੁੱਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਪਛਾਣਦਾ ਨਹੀਂ) ਰਾਹੀਂ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨੂੰ ਲਭਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਦੋਵੇਂ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮਹਾਨਤਾ ਕਹਾਣੀ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਆਲੋਚਨਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਪੂਰਣ ਸ਼ਬਦ ਰਾਹੀਂ ਨਹੀਂ ਦਰਸਾਈ ਜਾ ਸਕਦੀ। ਇਹ ਤਾਂ ਖ਼ੁਦ ਦੇਖ ਕੇ ਅਨੁਭਵ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਫਿਰ ਵੀ ਕੁਝ ਚੀਜ਼ਾਂ ਅਜੇਹੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਦੱਸ ਦੇਣੀਆਂ ਚਾਹੀਦੀਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਜੋ ਪਾਠਕ ਜਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਨੂੰ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਵਲ ਕੋਈ ਸੇਧ ਮਿਲ ਸਕੇ। ਇਸ ਅੰਤਲੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚੋਂ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਵਾਚਣ ਨਾਲ ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਰਾਜਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਨਾਇਕ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਨਾਇਕਾ ਇਕ ਰਿਸ਼ੀ ਅਤੇ ਸਵਰਗ ਲੋਕ ਦੀ ਇਕ ਨਰਤਕੀ ਦੀ ਸੰਤਾਨ ਹੈ, ਇਸ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਪਾਲਣ ਪੋਸ਼ਣ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਇਕ ਹੋਰ ਰਿਸ਼ੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਵਿਚ ਹੀ ਦੁਰਵਾਸ਼ਾ ਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਰਿਸ਼ੀ ਵੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸਰਾਪ ਦੇਣ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਰਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਰਿਸ਼ੀ ਵੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਮਰੀਛ ਹੈ। ਕੀ ਅਜੇਹੀ ਕਹਾਣੀ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਕੋਈ ਦਿਲਚਸਪੀ ਦਾ ਕਾਰਣ ਬਣ ਸਕਦੀ ਸੀ? ਅਤੇ ਫਿਰ ਇਹ ਵੀ 20ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਜੋ ਕਿ ਸਵਰਗ, ਰਿਸ਼ੀ ਜਾਂ ਸਰਾਪ ਆਦਿ ਵਿਚ ਬਿਲਕੁਲ ਯਕੀਨ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ। ਪਰ ਅਲੌਕਿਕ ਸੱਚ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਸਦੀਵੀ ਰੌਚਿਕਤਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿਆਪੀ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਪ੍ਰਮਾਣ ਇਸ ਤੱਥ ਤੋਂ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਨਿਊਯਾਰਕ, ਲੰਡਨ ਅਤੇ ਮਾਸਕੋ ਵਰਗੀਆਂ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। 'ਅਭਿਗਿਆਨਸ਼ਕੁੰਤਲਾ' ਨੂੰ ਪਸੰਦ ਕਰਨ ਵਿਚ ਅਜੇਹੀਆਂ ਕਿਹੜੀਆਂ ਖੂਬੀਆਂ ਹਨ? ਜੇ ਕਰ ਅਸੀਂ ਵੇਖੀਏ ਕਿ ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੇ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਕਿਵੇਂ ਉਸਾਰਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਕਿਸ ਖੂਬੀ ਨਾਲ ਚਿਤਰਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ। ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਇਕ ਰਾਜਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਰਾਜ ਸੱਤਾ ਜਾਂ ਸ਼ਾਹੀ ਦਰਬਾਰ ਦੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ। ਉਹ ਸਾਡੇ ਹਰ ਉਸ ਨੌਜਵਾਨ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੈ ਜੋ ਸ਼ਿਕਾਰ ਦਾ ਸ਼ੌਕੀਨ ਹੈ, ਪਿਆਰ ਵਿਚ ਲੀਨ ਹੋਣ ਵਾਲਾ ਹੈ, ਮਿਠ ਬੋਲੜਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕੁਝ ਗੱਲਾਂ ਬਾਰੇ ਭੁਲ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਪਾਲਣ ਪੋਸ਼ਣ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਪਿਤਾ, ਜੋ ਕਿ ਕੇਵਲ ਚੌਥੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ, ਨੂੰ ਇਕ ਰਿਸ਼ੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨਹੀਂ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਸਗੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਦੁਨੀਆਂਦਾਰ ਪਿਤਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਵਿਆਹੁਣ ਯੋਗ ਇਕ ਜਵਾਨ ਧੀ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਹ ਕਈ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਚਿੰਤਾਂ ਫ਼ਿਕਰ ਵਿਚ ਗ੍ਰਸਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਦੁਰਵਾਸ਼ਾ ਦੇ ਸਰਾਪ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਰਹਿ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅੰਗੂਠੀ ਰਾਹੀਂ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਇਸ ਮੇਲ ਨੂੰ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਸੰਤਾਨ

ਰਾਹੀਂ ਪਤੀ ਪਤਨੀ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਬੜੇ ਸੁੰਦਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਪਾਤਰ ਪਰਾਸਰੀਰਕ ਪੱਧਰ ਤੇ ਵਿਚਰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਆਮ ਇਨਸਾਨਾਂ ਵਾਂਗ ਹੋਣੀ ਦੇ ਰਹਿਮੋ ਕਰਮ ਉੱਤੇ ਵਿਚਰਦੇ ਹਨ। ਪਾਲਣ ਪੋਸ਼ਣ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਜੋ ਕਿ ਪਿਤਾ ਹੈ, ਆਪਣੇ ਆਤਮਕ ਗਿਆਨ ਰਾਹੀਂ ਭਵਿਖ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਰਖਦਾ ਹੈ, ਇਹ ਨਹੀਂ ਦੇਖ ਸਕਦਾ ਕਿ ਭਵਿਖ ਵਿਚ ਉਸ ਦੀ ਪੁੱਤਰੀ ਦਾ ਕੀ ਹਸ਼ਰ ਹੋਣਾ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦੀ ਵਿਦਾਇਗੀ ਸਮੇਂ ਉਸ ਦੀ ਨਸੀਹਤ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਹਰ ਹਾਲ ਵਿਚ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰੇਗਾ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਾਤਰ ਸਜੀਵ, ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸੁਭਾਵਕ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਕਾਰਣ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪੰਜਵੇਂ ਅੰਕ ਵਿਚ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਦੋ ਚੇਲਿਆਂ (ਸ਼ਰਦਵਾਤ ਅਤੇ ਸ਼ਾਰੰਗਰਾਓ) ਅਤੇ ਇਕ ਬਜ਼ੁਰਗ ਸੰਨਿਆਸਨ ਗੌਤਮੀ ਦੀ ਰਖਿਆ ਵਿਚ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਕੋਲ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਬਜ਼ੁਰਗ ਸੰਨਿਆਸਨ ਆਪਣੇ ਆਉਣ ਦਾ ਮਕਸਦ ਦੱਸਦੀ ਹੋਈ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨੂੰ ਸਵੀਕਾਰ ਕਰ ਲਏ, ਕਿਉਂ ਜੋ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਰਾਹੀਂ 'ਪਹਿਲਾਂ' ਹੀ ਅਪਨਾ ਚੁੱਕੀ ਹੈ। ਇਥੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ :—

ਦੁਸ਼ਯੰਤ : ਇਹ ਕੀ ਹੈ ?

ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ : (ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ) ਵਾਕਈ ਇਹ ਬਲਦੀ ਅੱਗ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗਰਮ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ।

ਸ਼ਾਰੰਗਰਾਵ : ਐ ਰਾਜਨ, ਤੁਸੀਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਉਂ ਕਹਿੰਦੇ ਹੋ ? ਦੁਨਿਆਵੀ ਕਾਰ ਵਿਹਾਰ ਤੁਸੀਂ ਸਾਡੇ ਸੰਨਿਆਸੀਆਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜਾਣਦੇ ਹੋ। ਪਤੀ ਤੇ ਹੁੰਦਿਆਂ ਸੁੰਦਿਆਂ ਜਦੋਂ ਇਕ ਜਵਾਨ ਔਰਤ ਆਪਣੇ ਮਾਤਾ-ਪਿਤਾ ਦੇ ਘਰ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਲੋਕ ਉਸ ਨੂੰ ਸ਼ੱਕ ਦੀਆਂ ਨਜ਼ਰਾਂ ਨਾਲ ਵੇਖਦੇ ਹਨ। ਪਵਿੱਤਰ ਜੀਵਨ ਬਤੀਤ ਕਰਨ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਲੋਕ ਉਸ ਉਤੇ ਸ਼ੱਕ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤੇਦਾਰ ਉਸ ਨੂੰ ਪਤੀ ਕੋਲ ਹੀ ਛੱਡਣਾ ਚੰਗਾ ਸਮਝਦੇ ਹਨ, ਭਾਵੇਂ ਉਸ ਦਾ ਪਤੀ ਉਸ ਨੂੰ ਚਾਹੇ ਜਾਂ ਨਾ ਚਾਹੇ।

ਰਾਜਾ (ਦੁਸ਼ਯੰਤ) : ਹੈਂ ? ਕੀ ਮੈਂ ਇਸ ਔਰਤ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕੀਤਾ ਹੈ ?

ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ : (ਮਾਯੂਸ ਹੋ ਕੇ, ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ) ਮੇਰੇ ਦਿਲ ਦਾ ਤੌਖਲਾ ਠੀਕ ਹੀ ਨਿਕਲਿਆ।

ਸ਼ਾਰੰਗਰਾਵ : ਕੀ ਕਿਸੇ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਇਹ ਸ਼ੋਭਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਧਰਮ ਤੋਂ ਪਿਛੇ ਹੱਟ ਜਾਏ ? ਕਰਤੱਵ (ਧਰਮ) ਪੂਤੀ ਆਪਣੀ

ਅਰੁੱਚੀ ਦਿਖਾਏ ?

ਰਾਜਾ ਦੁਸ਼ਯੰਤ : ਕਿੰਨਾ ਗ਼ੈਰ ਵਾਜਬੀ ਜਿਹਾ ਸਵਾਲ ਹੈ ।

ਸ਼ਾਰੰਗਰਾਵ : ਠੀਕ ਹੈ, ਸੱਤਾ ਦੇ ਪਿਛੇ ਪਾਗਲ ਹੋਏ ਲੋਕ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਵਰਤਾਵਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ।

ਗੌਤਮੀ : ਧੀਏ, ਕੁਝ ਪਲਾਂ ਲਈ ਆਪਣੀ ਸ਼ਰਮ ਨੂੰ ਛਿਕੇ ਟੰਗ ਦੇ । ਮੈਨੂੰ ਘੁੰਡ ਉਤਾਰਨ ਦੇ, ਤਦੇ ਹੀ ਤੇਰਾ ਪਤੀ ਤੈਨੂੰ ਪਛਾਣ ਸਕੇਗਾ (ਉਸ ਦਾ ਘੁੰਡ ਉਤਾਰਦੀ ਹੈ) ।

ਰਾਜਾ : (ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਵਲ ਦੇਖਦਾ ਹੋਇਆ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ) ਵਾਹ, ਕਿੰਨਾ ਪਾਕ ਹੁਸਨ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਹ ਮੇਰੀ ਗੋਦੀ ਵਿਚ ਆ ਡਿੱਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਮੈਂ ਹਾਂ ਜੋ ਇਹ ਸ਼ਕ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਵਿਆਹ ਮੇਰੇ ਨਾਲ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਾਂ ਨਹੀਂ । ਮੈਂ ਤਾਂ ਇਕ ਭੰਵਰੇ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਾਂ ਜੋ ਇਕ ਕੰਵਲ ਦੇ ਫੁੱਲ ਵਲ ਖਿੱਚਿਆ ਗਿਆ ਹਾਂ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਤ੍ਰੇਲ ਦੇ ਤੁਪਕੇ ਪਏ ਹੋਏ ਹਨ । ਮੈਂ ਇਸ ਨੂੰ ਛੱਡ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ਅਤੇ ਸਵੀਕਾਰ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ? (ਉਹ ਡੂੰਘੀ ਸੋਚ ਵਿਚ ਬੈਠ ਜਾਂਦਾ ਹੈ)

ਰਾਜੇ ਦਾ ਦਰਬਾਰੀ : ਮਹਾਰਾਜ ਸਚਾਈ ਦੇ ਕਿੰਨੇ ਕਾਇਲ ਹਨ । ਕੀ ਕੋਈ ਬੰਦਾ ਇਕ ਪਲ ਵੀ ਸੋਚ ਵਿਚ ਇਉਂ ਜਾਇਆ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਜੇਹਾ ਹੁਸਨ ਸਹਿਜੇ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ ?

ਸ਼ਾਰੰਗਰਾਵ : ਮਹਾਰਾਜ, ਤੁਸੀਂ ਚੁੱਪ ਕਿਉਂ ਹੋ ਗਏ ?

ਰਾਜਾ : ਮੇਰੇ ਮਾਨਯੋਗ ਸੰਨਿਆਸੀਓ, ਬਹੁਤ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਮੈਨੂੰ ਯਾਦ ਨਹੀਂ ਆ ਰਿਹਾ ਕਿ ਮੈਂ ਇਸ ਔਰਤ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕੀਤਾ ਸੀ । ਮੈਂ ਇਸ ਨੂੰ ਕਿਵੇਂ ਅਪਨਾ ਸਕਦਾ ਹਾਂ, ਖਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਜਦੋਂ ਕਿ ਮੈਨੂੰ ਸ਼ੱਕ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਪੇਟ ਵਿਚ ਜੋ ਬੱਚਾ ਹੈ ਉਹ ਮੇਰਾ ਨਹੀਂ ?

ਸ਼ਾਰੰਗਰਾਵ : ਏਨਾ ਅੱਗੇ ਜਾਣ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ? ਕੀ ਤੁਸੀਂ ਜਾਣਦੇ ਹੋ ਕਿ ਤੁਸੀਂ ਉਸ ਰਿਸ਼ੀ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਅਨਾਦਰ ਜਾਹਰ ਕਰ ਰਹੇ ਹੋ ਜਿਸ ਨੇ ਤੁਹਾਨੂੰ ਆਪਣੀ ਲੜਕੀ ਦਾ ਕੁਆਰ ਭੰਗ ਕਰਨ ਤੇ ਵੀ ਮੁਆਫ਼ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ? ਕੀ ਤੁਸੀਂ ਜਾਣਦੇ ਹੋ ਕਿ ਤੁਸੀਂ ਉਹ ਚੋਰ ਹੋ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਦਿਆਲੂ ਗ੍ਰਹਿਸਤੀ

ਮਨੁੱਖ ਨੇ ਸਾਰਾ ਚੋਰੀ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਮਾਲ ਦੇ ਕੇ ਚਲੇ ਜਾਣ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ?

ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਥੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਹੋਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪੀ ਟੂਕਾਂ ਦਈਏ। ਇਸੇ ਤੋਂ ਹੀ ਸਾਨੂੰ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਣ ਦਾ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਤਾ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਪਰੋਕਤ ਟੂਕਾਂ ਤੋਂ ਇਹ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣਾ ਇਕ ਵਖਰਾ ਅਸਤਿਤਵ ਹੀ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿਆਪੀ ਮਨੁੱਖੀ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਵੀ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਹਨ।

ਉਸ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਇਕ ਡੂੰਘੀ ਸੂਝ ਬੂਝ ਰਖਣ ਵਾਲਾ, ਪੜ੍ਹਿਆ ਲਿਖਿਆ, ਘੁੰਮਿਆ ਫਿਰਿਆ, ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਡੂੰਘੀ ਨੀਝ ਨਾਲ ਜਾਣਨ ਤੇ ਮਾਣਨ ਵਾਲਾ ਵਿਅਕਤੀ ਸੀ।

4

ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਚੋਣ ਵਜੋਂ ਭਾਸ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਇਆ ਸੀ ਅਤੇ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦੇ ਨਾਇਕ ਹੀ ਭਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਇਕ ਸਨ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਤਿੰਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੋ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਨਾਇਕ ਪੌਰਾਣਿਕ ਸਾਹਿੱਤ ਵਿਚੋਂ ਲਏ ਹਨ। ਅਗਲਾ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਵਭੂਤੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ : (1) ਮਾਲਤੀ-ਮਾਧਵ, (2) ਮਹਾਂਵੀਰਚਰਿਤ (3) ਉੱਤਰ-ਰਾਮਚਰਿਤ; ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੂਜੇ ਅਤੇ ਤੀਜੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਭਾਰਤ ਦੇ ਇਕ ਹੋਰ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਰਮਾਇਣ ਵਿਚੋਂ ਲਈ ਗਈ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੈ ਕਿ ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪਾਠਕਾਂ ਦੇ ਸਿਰਲੇਖ ਲਈ 'ਚਰਿਤ' ਸ਼ਬਦ ਵਰਤਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਅਰਥ ਕਾਰਜ ਜਾਂ ਜੀਵਨ ਕਥਾ ਹੈ। ਇਹ ਸ਼ਬਦ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਅਤੇ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਵਜੋਂ ਆਇਆ ਹੈ। 'ਨਾਟਯ-ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ 'ਲੋਕ ਚਰਿਤ' ਦਾ ਚਿੱਤਰਣ ਕਰਨਾ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤਰੀਕੇ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਨਿਰੂਪਣ ਕਰਨਾ ਹੈ। 'ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕ' ਮਾਲਵਿਕਾਅਗਨੀਮਿੱਤਰ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਅਧਿਆਪਿਕਾ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ (ਲੋਕ ਚਰਿਤ) ਨੂੰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਤਿੰਨ ਗੁਣਾ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜਿਸ ਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। 'ਸਪੱਸ਼ਟ ਤੌਰ ਤੇ ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਰਾਮਚੰਦਰ ਦੀ ਅਸਾਧਾਰਣ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਨੂੰ ਸਮਝਣ, ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਕਾਰਨਾਮਿਆਂ ਦੀ ਵਡਿਆਈ ਕਰਨ ਦੇ ਮੰਤਵ ਤੋਂ ਲਿਖੇ ਹਨ ਜਿਸ

ਨੂੰ ਉਹ 'ਲੋਕੋਤੱਰ' ਅਰਥਾਤ ਅਸਾਧਾਰਣ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਭਵਭੂਤੀ ਸੱਤਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਘਟਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਸੀ। ਅਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਬਨਾਵਟੀ ਤੌਰ ਤੇ ਉਨਤ ਕਰਨ ਅਤੇ ਸੰਭਾਲਣ ਦਾ ਉਪਰਾਲਾ ਕੁਲ ਪੰਡਤ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਕ ਆਲੋਚਨਾ ਇਹ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਕਿ ਇਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਜਿੰਨਾ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਕੋਈ ਲੇਖਕ ਹੋਇਆ ਉਨਾ ਹੀ ਇਸ ਆਲੋਚਨਾ ਦਾ ਸਮਰਥਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਭਵਭੂਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਵਿਦਵਾਨ ਵਿਅਕਤੀ ਸੀ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਕਰਕੇ ਅਕਸਰ ਪਾਠਕ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਮਾਣ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਫਿਰ ਵੀ ਭਵਭੂਤੀ ਨੂੰ ਇਕ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪਰੰਪਰਾਵਾਦੀ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਭਵਭੂਤੀ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ ਅਤੇ ਇਹ ਆਮ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਕਿ ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ 'ਉੱਤਰ-ਰਾਮਚਰਿਤ' ਰਾਹੀਂ ਸਿੱਖਰਾਂ ਨੂੰ ਛੂਹਿਆ। (ਉੱਤਰ-ਰਾਮਚਰਿਤ ਭਵਭੂਤੀਰ ਵਿਸ਼ਿਸ਼ਟ) ਇਹ ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਹੋਵੇ। ਪਰ ਇਹ ਜਾਣਦਿਆ ਹੋਇਆਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਤਾਂ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਰਲੇ ਮਿਲੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਸ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕਾਰ ਨੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਇਕ ਬਨਾਵਟੀ ਤੇ ਅਪ੍ਰਚਲਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਿਉਂ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਲਿਖਿਆ ?

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਲੋਚਨਾ ਮੁੱਢਲੇ ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨਾ ਦਾ ਵਿਰਸਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਮੰਤਵਾਂ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਵੀ ਇਸ ਆਲੋਚਨਾ ਨੂੰ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਅਪਨਾਇਆ ਹੈ। ਚਲੋ ਕੁਝ ਪਲਾਂ ਲਈ ਅਸੀਂ ਇਹ ਗੱਲ ਨਾ ਕਰੀਏ ਕਿ ਭਵਭੂਤੀ ਅਤੇ ਹੋਰਾਂ ਕਈਆਂ ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਕਿਉਂ ਲਿਖਿਆ। ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੀ ਬਜਾਇ ਇਹ ਕਹੀਏ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੇਖਕਾਂ ਤੋਂ ਕਿਹੜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਣ ਦੀ ਆਸ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ ? ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਸਪੱਸ਼ਟ ਜਵਾਬ ਇਹ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ "ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ।" ਇਹ ਭਾਸ਼ਾ ਕਿਹੋ ਜਿਹੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਸੀ ? ਇਸ ਬਾਰੇ ਅਸੀਂ ਯਕੀਨ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਪਰ ਸਿਧਾਂਤਕ ਤੌਰ ਤੇ ਅਸੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਹ ਭਾਸ਼ਾ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਹੋ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਪਰ ਕਿਹੜੀ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ? ਵੱਖ ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੀ ਵੱਖੋ ਵੱਖਰੀ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਸੀ। ਦੱਸਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੀ ਸਾਨੂੰ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਦੀ ਵਿਆਕਰਣ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਗੱਲ ਯਕੀਨੀ ਹੈ ਕਿ ਦੱਸਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਏਨੀ ਉੱਨਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੋਈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਲਿਖਤ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ।

ਕੇਵਲ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲ ਚਾਲ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਕੋਈ ਵੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਾਹਿੱਤ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਅਖਵਾ ਸਕਦੀ। ਇਕ ਸਾਧਾਰਣ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ 500 ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ। ਤਾਂ ਫਿਰ ਉਹ ਵਿਚਾਰਾਂ, ਭਾਵਾਂ, ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ, ਸ਼ਬਦਾਂ ਦੇ ਸੂਖਮ ਅੰਤਰਾਂ ਅਤੇ ਦਿਲੋਂ ਦਿਮਾਗ ਦੇ ਕਈ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮਾਂ ਨੂੰ ਕਿਵੇਂ ਵਿਅਕਤ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ ? ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਕਿੰਨੇ ਕੁ ਅਜੇਹੇ ਲੇਖਕ ਹਨ ਜੋ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ? ਆਪਣੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਉਨਤ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਜੋ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਭਾਰਤੀ ਲੇਖਕਾਂ ਉਪਰ ਸੀ, ਉਹ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਭਵਭੂਤੀ ਅਤੇ ਉਸ ਵਰਗੇ ਹੋਰ ਵਿਅਕਤੀ ਜੋ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਲਿਖ ਰਹੇ ਸਨ ਅਸਲ ਵਿਚ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉੱਨਤ ਹੋਈਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਉਸ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲ ਚਾਲ ਵਾਲੀ ਜ਼ੁਬਾਨ ਹੋਣੋ ਘੱਟਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਸੀ, ਪਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਇਕੋ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਠੀਕ ਤੇ ਸਹੀ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਅਤੇ ਇਸੇ ਲਈ ਇਕ ਖਾਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਪਾਤਰ ਇਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾਰੀਆਂ ਔਰਤਾਂ (ਵਿਚੇ ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਵੀ) ਸਾਰੇ ਨੌਕਰ ਚਾਕਰ, ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਜਿਹੇ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਹੀ ਬੋਲਦੇ ਸਨ।

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਰਾਮਚੰਦਰ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨਾਲ ਹੈ। ਤੀਜਾ ਨਾਟਕ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ 'ਮਾਲਤੀ ਮਾਧਵ' ਹੈ, ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਰੋਮੀਓ-ਜੂਲਿਟ' ਕਿਸਮ ਦਾ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਵਿਚ ਭਵਭੂਤੀ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਬਾਰੇ ਹੀ ਵਾਕਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦਾ ਸਗੋਂ ਆਮ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਭਵਭੂਤੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਕੇਵਲ ਇਸ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕਦਾ ਕਿ ਉਹ ਵਿਦਵਾਨ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਕਾਬਲੀਅਤ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ। ਅਜੇਹੀ ਸੋਚ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਖੂਬੀ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕੇ। ਬੀਰਤਾ ਪੂਰਨ ਕਾਰਨਾਮਿਆਂ ਨੂੰ ਜੋਸ਼ ਭਰਪੂਰ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਹੈ ਅਤੇ ਬੜੇ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੁਭਾਵਕ ਤੇ ਸਜੀਵ ਕਿਸਮ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਲਿਖਣ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। (1-4) ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਉਸ ਦੀ ਮਨੋਹਰ ਭਾਸ਼ਾ, ਸ਼ੈਲੀ ਅਤੇ ਅਭਿਵਿਅੰਜਨ ਦੀ ਪਰਿਪਕਤਾ ਵਿਚ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਅਰਥਾਂ ਦੀ ਡੂੰਘਾਈ ਤੱਕ ਉਤਰਦਾ ਹੈ ਨਾ ਕਿ ਵੇਦਾਂ, ਉਪਨਿਸ਼ਦਾਂ ਜਾਂ ਯੋਗ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ

ਆਪਣੀ ਵਿਦਵਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। (1-7) ਸਪੱਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਮਕਾਲੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੇ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਸੀ। "ਤੁਸੀਂ ਜਿਹੜੇ ਮੇਰੀ ਆਲੋਚਨਾ ਕਰਦੇ ਹੋ, ਤੁਹਾਨੂੰ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਪਤਾ।" ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਸੀ, "ਮੇਰੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਤੁਹਾਡੇ ਲਈ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਧਰਤੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਸਮਾਂ ਅਨੰਤ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਥਾਂ ਕਿਸੇ ਸਮੇਂ, ਕੋਈ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਪੈਦਾ ਹੋਵੇਗਾ ਜੋ ਮੇਰੇ ਬਰਾਬਰ ਦਾ ਹੋਵੇਗਾ ਅਤੇ ਮੇਰੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਕਰੇਗਾ।" (1-4) ਭਵਭੂਤੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨਾਲ ਇਕਮਿਕ ਹੋ ਕੇ ਕੰਮ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਭਵਭੂਤੀ ਦਾ ਇਹ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਸਾਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਵਿਚ ਇਕ ਪੜਾਅ ਦਿਖਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਕਿ ਭਵਭੂਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਜੁੜਿਆ ਹੋਇਆ ਇਕ ਵਿਦਵਾਨ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਵਿਚ ਰੁਚੀ ਰਖਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਸ਼ਾਹੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਤੇ ਰਾਜਮਹਲ ਦੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਯਾਤਰਾ ਉਤਸਵ ਦੇ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਮੰਦਰ ਦੇ ਚੌਗਿਰਦੇ 'ਕਲਾ ਪ੍ਰਬੰਧ' ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ ਤੋਂ ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਸਾਨੂੰ ਉਸ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸੰਕੇਤ ਮਿਲਦਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਅੱਜ ਅਸੀਂ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਬਨਾਵਟੀ ਜਾਂ ਸ਼ਹਿਰੀ ਰੰਗਮੰਚ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ। ਮਾਲਤੀ ਮਾਧਵ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਮਾਧਵ, ਵਿਦਰਭਾ ਦੇ ਮੰਤਰੀ ਦਾ ਪੁੱਤਰ ਹੈ ਅਤੇ ਮਾਲਤੀ ਪਦਮਾਵਤੀ ਦੇ ਮੰਤਰੀ ਦੀ ਧੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਪਿਤਾ ਨੇ ਆਪਣੀ ਜਵਾਨੀ ਦੇ ਸਮੇਂ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਵਚਨ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਪੁੱਤਰ ਦਾ ਵਿਆਹ ਦੂਜੇ ਦੀ ਧੀ ਨਾਲ ਕਰਵਾਉਣਗੇ। ਕਾਮਾਂਦਕੀ ਨਾਂ ਦੀ ਇਕ ਬੋਧੀ ਸਾਧਣੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਪਿਤਾਵਾਂ ਦੀ ਸਹਿਪਾਠੀ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਸਮਝੌਤੇ ਦੀ ਗਵਾਹ ਸੀ। ਮਾਧਵ, ਪਦਮਾਵਤੀ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਮਾਲਤੀ ਅਤੇ ਕਮਾਂਦਕੀ ਰਹਿ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਬਦਕਿਸਮਤੀ ਨਾਲ ਪਦਮਾਵਤੀ ਦੇ ਰਾਜੇ ਦਾ ਇਕ ਚਹੇਤਾ ਵਫ਼ਾਦਾਰ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਨੰਦਨ ਹੈ। ਉਹ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਮਾਲਤੀ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕਰਵਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਜੇ ਨੇ ਵੀ ਇਸ ਪ੍ਰਸਤਾਵ ਦੀ ਹਾਮੀ ਭਰ ਦਿੱਤੀ ਹੈ। ਪਰ ਬੋਧੀ ਸਾਧਣੀ ਕਾਮਾਂਦਕੀ ਦੀ ਚਤੁਰਾਈ ਨਾਲ ਅੰਤ ਵਿਚ ਦੋਹੇ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਦਾ ਵਿਆਹ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦਸ ਅੰਕਾਂ ਵਿਚ ਉਸਾਰਨ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਕਈ ਅਸਾਧਾਰਣ ਚੀਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ। ਇਕ ਸ਼ੇਰ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਪਾਗਲ ਹੋਇਆ ਖੂਨ ਖ਼ਰਾਬਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਮਾਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਕਪਲਿਕ ਸਕੂਲ ਦੇ ਦੋ ਚੇਲੇ ਮਾਲਤੀ ਨੂੰ ਅਗਵਾ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਦੇਵੀ ਅੱਗੇ ਉਸ ਦੀ ਬਲੀ ਚੜ੍ਹਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸ਼ਮਸ਼ਾਨ ਭੂਮੀ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਇਕ ਮੰਦਰ ਵਿਚ

ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਮਾਧਵ ਦਾ ਦੋਸਤ ਮਕਰੰਦ ਮਾਲਤੀ ਦਾ ਭੇਸ ਬਦਲ ਕੇ ਉਸ ਦੀ ਥਾਂ ਤੇ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਉਸ ਦਾ ਜ਼ਬਰਦਸਤੀ ਨੰਦਨ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਰਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਾ ਨੰਦਨ ਜਦੋਂ ਮਕਰੰਦ ਨੂੰ ਮਾਲਤੀ ਸਮਝ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਜੱਫ਼ੀ ਵਿਚ ਲੈਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਮਕਰੰਦ ਦੀਆਂ ਤਾਕਤਵਰ ਬਾਹਾਂ ਵਿਚ ਪੀਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮਾਲਤੀ ਮਾਧਵ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਆਪਣੇ ਪਿਤਾ ਦੀ ਆਗਿਆ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਉਸ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾ ਸਕਦੀ ਹੈ, ਮਾਲਤੀ ਦੇ ਅਜੇਹੇ ਸੁਭਾਅ ਤੋਂ ਮਾਧਵ ਇਹ ਯਕੀਨ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਾਲਤੀ ਉਸ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਹ ਬੋਧੀ ਸਾਧਣੀ ਹੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਮਿਲਾਪ ਬੜਾ ਅਨੰਦਦਾਇਕ ਅਤੇ ਅਚਾਨਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਬੋਧੀ ਸਾਧਣੀ ਮਾਲਤੀ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ, "ਜੇ ਤੂੰ ਮਾਧਵ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਕਰਦੀ ਹੈ, ਤਾਂ ਆਪਣੇ ਪਿਤਾ ਦੀ ਮਰਜ਼ੀ ਦੇ ਖਿਲਾਫ਼ ਉਸ ਨਾਲ ਵਿਆਹ ਕਰਨਾ ਕੋਈ ਗਲਤ ਕੰਮ ਨਹੀਂ। "ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕੋ ਨੁਕਸ, ਭਵਭੂਤੀ ਦਾ ਕਾਵਿਮਈ ਜਜ਼ਬਾ ਹੈ, ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਉਹ ਬਹੁਤ ਲੰਮੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਪੂਰਾ ਅੰਕ (ਨੌਵਾਂ) ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੀ ਬੇਮਤਲਬ ਜਿਹੀ ਨਕਲ ਹੈ।"

ਦੋ ਹੋਰ ਨਾਟਕ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਰਾਮ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਵਰਣਨ ਹੈ, ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੰਤਵ ਤੇ ਯੋਜਨਾ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਲਿਖੇ ਗਏ ਜਾਪਦੇ ਹਨ। 'ਮਹਾਂਵੀਰ ਚਰਿਤ' (ਜਿਸ ਦੇ ਸੱਤ ਅੰਕ ਹਨ) ਦਾ ਆਰੰਭ ਰਾਮ ਤੇ ਸੀਤਾ ਦੇ ਵਿਆਹ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਅੰਤ ਰਾਮ ਦਾ ਰਾਵਣ ਨੂੰ ਮਾਰ ਕੇ ਚੌਦਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਬਨਵਾਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਆਪਣਾ ਰਾਜ ਸੰਭਾਲਣ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਗਲਾਚਰਣ ਵਿਚ ਰਾਮ ਦਾ ਚਰਿੱਤਰ, ਲਿਖਣ ਦਾ ਕਾਰਣ ਦੱਸਦਾ ਹੋਇਆ ਭਵਭੂਤੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਮੈਂ ਰਾਮ ਬਾਰੇ ਲਿਖ ਰਿਹਾ ਹਾਂ ਜੋ ਕਿ ਰਘੂਵੰਸ਼ ਲਈ ਖੁਸ਼ੀ ਦਾ ਕਾਰਨ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਤਿੰਨਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮੁਸੀਬਤ (ਰਾਵਣ) ਦਾ ਨਾਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਆਸਾਧਾਰਣ ਬਹਾਦਰੀ ਦਾ ਦਿਖਾਵਾ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਜੋ ਵੀ ਧਰਮ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਗਿਆ ਉਸ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਨੂੰ ਸਜਾ ਦਿੱਤੀ। (ਮੈਂ ਇਸ ਲਈ ਲਿਖਦਾ ਹਾ) ਕਿਉਂਕਿ ਮੈਂ ਉਸ ਦੇ ਇਸ ਜ਼ਬਰਦਸਤ ਬੀਰਤਾ ਪੂਰਨ ਕਾਰਨਾਮੇ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹਾਂ।" ਉਸ ਨੇ ਸੀਤਾ ਹਰਨ ਦੇ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਰਾਮ ਅਤੇ ਰਾਵਣ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ, ਨਿੱਜੀ ਅਤੇ ਸਿਆਸੀ ਝਗੜੇ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਰਾਵਣ ਦੀ ਭੈਣ ਬਿਲਕੁਲ ਇਕ ਜਾਸੂਸ ਹੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ ਉਸ ਨੂੰ ਚੋਰੀ ਹੀ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਨੇ ਮਹਲ ਵਿਚ ਇਕ ਬੁੱਢੀ ਕੁਬੜੀ ਪਿਠ ਵਾਲੀ ਮੰਥਰਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਜੋ ਕੈਕਈ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਲਈ ਉਕਸਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਨੂੰ ਜਲਾਵਤਨ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ। ਭਵਭੂਤੀ

ਜ਼ਾਤਪਾਤ ਵਿਚ ਪੂਰਾ ਯਕੀਨ ਰਖਦਾ ਸੀ, ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਕਰਤੱਵਾਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਉਹ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਜਦੋਂ ਇਕ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਪਰਸੂਰਾਮ ਹਥਿਆਰ ਚੁਕਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਤੋਂ ਹਾਰ ਖਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਸਬਕ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਫਿਰ ਵੀ ਭਵਭੂਤੀ ਛੋਟੇ ਰਾਜਿਆਂ ਦੇ ਲਗਾਤਾਰ ਯੁੱਧ ਨੂੰ ਪਸੰਦ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਹ ਪਰਸੂਰਾਮ ਤੋਂ ਇਹ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਇਕ ਬਣਨ ਲਈ ਜ਼ਾਲਮ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਕਹਾਣੀ ਦੇ ਇਸ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਰਾਮ ਨੂੰ ਵੀ ਕਈ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਕਤਲ ਦਾ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰ ਠਹਿਰਾਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਅਗੇ ਭਵਭੂਤੀ ਰਾਮ ਵਿਚ ਉਸ ਦੀ ਮਹਾਨਤਾ ਦੀਆਂ ਕਈ ਹੋਰ ਖ਼ੂਬੀਆਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਜੋ ਉਸ ਨੂੰ 'ਲੋਕੋਤੱਰ' ਬਣਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਉਹ ਇਕ ਅਸਾਧਾਰਣ ਸ਼ਖ਼ਸੀਅਤ ਰਖਣ ਵਾਲਾ ਵਿਅਕਤੀ ਹੈ। ਅਤੇ ਇਹ ਉਸ ਦੇ ਅਗਲੇ ਨਾਟਕ 'ਉੱਤਰ—ਰਾਮਚਰਿਤ' ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ।

ਸੱਤ ਅੰਕਾਂ ਦੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਰਾਮ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਵਰਨਣ ਉਸ ਦੀ ਤਾਜਪੋਸ਼ੀ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਪਰ ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਕੋ ਹੀ ਘਟਨਾ ਹੈ। ਉਹ ਹੈ 'ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਛੱਡਣਾ' ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਆਪਕ ਵਿਸ਼ਾ ਹੈ। ਮੰਗਲਾਚਰਨ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬੜੀ ਤਨਾਓ ਭਰਪੂਰ ਸਥਿਤੀ ਉਸਾਰਦਾ ਹੈ। "ਜੇਕਰ ਤਾਜਪੋਸ਼ੀ ਦੀ ਰਸਮ ਅਦਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਹ ਕਿਵੇਂ ਮੁਮਕਿਨ ਹੈ ਕਿ ਰਾਜਧਾਨੀ ਦੀਆਂ ਗਲੀਆਂ ਸੁੰਨਸਾਨ ਹਨ ?" ਸੂਤਰਧਾਰ ਹੈਰਾਨ ਹੋਇਆ ਇਹ ਸ਼ਬਦ ਉਚਾਰਦਾ ਹੈ। ਫਿਰ ਆਪਣੇ ਮਿੱਤਰ ਨਾਲ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਸੂਤਰਧਾਰ ਸਜਿਹੇ ਹੀ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਲੋਕੀਂ' ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਰੰਗੇ ਸੁਭਾਅ ਵਾਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਅਤੇ ਔਰਤ ਦੀ ਪਵਿੱਤਰਤਾ ਨੂੰ ਸ਼ੱਕੀ ਨਜ਼ਰਾਂ ਨਾਲ ਵੇਖਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਦਾ ਮਿੱਤਰ ਉਸ ਨਾਲ ਸਹਿਮਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸਗੋਂ ਇਹ ਵੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਅਸਲ ਲੋਕੀਂ ਸੀਤਾ ਦੀ ਪਵਿੱਤਰਤਾ ਤੇ ਵੀ ਸ਼ੱਕ ਕਰਨੋਂ ਨਹੀਂ ਹਟਦੇ ਜਦੋਂ ਰਾਵਣ ਨੇ ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਅਗਵਾ ਕੀਤਾ ਸੀ ਤਾਂ ਸੀਤਾ ਨੇ ਕਈ ਸਾਲ ਉਸ ਦੇ ਮਹਲ ਵਿਚ ਗੁਜਾਰੇ ਸਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੇ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਪ੍ਰੀਚੈ ਕਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਦੁਖਾਂਤਮਈ ਵਾਤਾਵਰਣ ਆਪਣੇ ਹਨੇਰੇ ਨੂੰ ਵਖੇਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲਾ ਅੰਕ ਉਸਰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਰਾਮ ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਮੋੜਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਲਛਮਣ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬਨਵਾਸ ਦੇ ਜੀਵਨ ਦਾ ਇਕ ਚਿੱਤਰ ਲਿਆ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਹੋਰ ਵੀ ਬੁਰਾ ਅਸਰ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਜੋ ਕੁਝ ਯਾਦਾਂ ਬਹੁਤ ਦੁਖਦਾਈ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੀਤਾ ਜੋ ਕਿ ਗਰਭਵਤੀ ਹੈ, ਥਕਾਵਟ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣਾ ਸਿਰ ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਬਾਹਾਂ ਉੱਤੇ ਰਖ ਕੇ ਸੌਂ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਉਸੇ ਸਮੇਂ ਸ਼ਹਿਰ ਦਾ ਸੂਹੀਆ

ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਮ ਨੂੰ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਸੀਤਾ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਹੋ ਰਹੀ ਲੋਕ ਭੰਡੀ ਬਾਰੇ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਰਾਮ ਨੂੰ ਕੀ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ? ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਵਾਹ ਨਾ ਕਰੇ ਅਤੇ ਸੀਤਾ ਨਾਲ ਜੀਵਨ ਬਤੀਤ ਕਰੇ ? ਇਕ ਰਾਜੇ ਦੇ ਕਰਤੱਵ ਅਨੁਸਾਰ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਕਰਨ ਲਈ ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਛੱਡ ਦੇਵੇ ? ਆਪਣੀ ਪਰਜਾ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਨੇਕੀ ਦਾ ਆਦਰਸ਼ ਰੂਪ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ । ਜਦ ਤੱਕ ਉਹ ਸੀਤਾ ਦੀ ਪਵਿੱਤਰਤਾ ਉੱਤੇ ਸ਼ੱਕ ਕਰਨਗੇ, ਉਹ ਸੀਤਾ ਨਾਲ ਰਹਿ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸ਼ਰਧਾ ਦਾ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕਦਾ । ਰਾਜੇ ਦੀ ਇਕ ਗਲਤੀ ਉਸ ਦੀ ਰਾਜਧਾਨੀ ਅਤੇ ਪਰਜਾ ਲਈ ਨੁਕਸਾਨਦਾਇਕ ਸਾਬਤ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਅਤੇ ਹਾਲੇ ਵੀ ਉਹ ਜਾਣਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੀਤਾ ਪਵਿੱਤਰ ਹੈ। ਕੁਝ ਹੀ ਛਿਣ ਪਹਿਲਾਂ ਉਸ ਨੇ ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਪਵਿੱਤਰਤਾ ਦੀ ਮੂਰਤ ਕਿਹਾ ਸੀ। ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਫੈਸਲਾ ਜ਼ਰੂਰ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਹ ਸੀਤਾ ਨੂੰ ਛੱਡਣ ਦਾ ਫੈਸਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਰਾਜੇ ਦੀ ਗਲਤੀ ਦਾ ਨੁਕਸਾਨ ਪਰਜਾ ਨੂੰ ਉਠਾਉਣਾ ਪਏ। ਇਸ ਫੈਸਲੇ ਦੇ ਝਟ ਘੜੀ ਬਾਅਦ ਕੁਝ ਰਿਸ਼ੀਆਂ ਦੀਆਂ ਚੀਕਾਂ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਮੱਦਦ ਲਈ ਪੁਕਾਰ ਰਹੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਲਵਨ ਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਦੈਂਤ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰੇਸ਼ਾਨ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਕੀ ਅਜੇ ਤੱਕ ਦੈਂਤ ਅਜੇਹੇ ਕੰਮ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ।" ਰਾਮ ਹੈਰਾਨੀ ਜਾਹਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਫੈਸਲੇ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਪਰਜਾ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰੇਸ਼ਾਨੀ ਤੋਂ ਬਚਾਉਣ ਦੀ ਆਸ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲਾ ਅੰਕ ਜਿਥੇ ਰਾਮ ਇਕ ਫੈਸਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਨਾਟਕੀ ਤੌਰ ਤੇ ਬਹੁਤ ਵਧੀਆ ਹੈ। ਇਹ ਅੰਕ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਅਭਿਗਿਆਨ ਸ਼ਕੁੰਤਲਮ ਦੇ ਚੌਥੇ ਅੰਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਚੰਗਾ ਜੋ ਕਿ ਸਮੁੱਚੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਸਾਹਿੱਤ ਵਿਚ ਉਤਕ੍ਰਿਸ਼ਟ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਉਸ ਵਰਗੀ ਅਹਿਮੀਅਤ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਬਾਕੀ ਦੇ ਛੇ ਅੰਕਾਂ ਵਿਚ ਰਾਮ ਦੇ ਫੈਸਲਾ ਕਰਨ ਦੀ ਕਿਰਿਆ ਤੋਂ ਉਸ ਦੇ ਸੰਕਟ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਫ਼ਰਜ਼ ਤੋਂ ਮਜ਼ਬੂਰ ਹੋ ਕੇ 'ਚੰਦਕ' ਜੰਗਲ ਵਿਚ ਆਉਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਆਪਣੇ ਬਨਵਾਸ ਦੇ ਸਮੇਂ ਉਸ ਸੀਤਾ ਨਾਲ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸੁਹਾਵਣੇ ਪਲ ਗੁਜਾਰੇ ਸਨ। ਘਾਹ ਦੀ ਹਰ ਇਕ ਤਿੜ, ਅਤੇ ਜੰਗਲ ਦੇ ਉਹ ਸਾਰੇ ਜਾਨਵਰ ਉਸ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਦੀ ਯਾਦ ਦਿਲਾਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਹ ਦੁੱਖੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਤੀਜੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਅਤੇ ਸੀਤਾ ਦੀ ਇਕ ਪੁਰਾਣੀ ਮਿੱਤਰ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਵਸੰਤੀ ਹੈ ਜੋ ਆਖ਼ਰਕਾਰ ਉਸ ਨੂੰ ਨਿੰਦਦੀ ਹੋਈ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ, "ਤੁਸੀਂ ਇੰਜ ਕਿਵੇਂ ਕਰ ਲਿਆ ?" ਅਗਲੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਉਸ ਦਾ ਸਹੁਰਾ ਜਨਕ ਅਤੇ ਹੋਰ ਬਜ਼ੁਰਗ ਉਸ ਦੀ ਨੁਕਤਾਚੀਨੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਪੰਜਵੇਂ ਅੰਕ ਵਿਚ ਨੌਜਵਾਨ ਲਵ ਇਹ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦਾ ਕਿ ਰਾਮ ਉਸ ਦਾ ਪਿਤਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਦਾ ਮਖੌਲ ਉਡਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਛੇਵੇਂ ਅੰਕ ਵਿਚ



ਤਸਵੀਰ 5—ਬੋਟਮੈਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਪਤਨੀ (ਛਾਓ)



ਤਸਵੀਰ 6—ਨਾਤੀਸ਼ ਤਾਂਬੀਰਨਜ ਦੀਆਂ ਫ਼ੌਜਾਂ ਦਰੋਪਦੀ (ਤੀਰੂਕੋਬੂ) ਦੇ ਸਨਮਾਨ ਵਿਚ 'ਦਰੋਪਦੀ ਚੀਰ ਹਰਨ' ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ । ਨਾਤੀਸ਼



ਤਸਵੀਰ 7—ਰਾਮਨਗਰ, ਵਾਰਾਨਸੀ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਰਾਮ ਦੀ ਤਸਵੀਰ ਬਣਾਈ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ ।



ਤਸਵੀਰ 8—ਆਂਧਰਾ ਦਾ ਬੁਰਾਕਥਾ, ਇਕ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਅੰਦਾਜ਼ ਜਿਸ ਵਿਚ ਦੂਜੇ ਦੋ ਹੋਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਉਚਾਰਨ ਵਿਚ ਮੁਖੀ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਲਵ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਭਰਾ ਕੁਸ਼ ਦੋਵੇਂ ਰਾਮ ਨੂੰ ਦੱਸਦੇ ਹਨ ਕਿ 'ਰਾਮਾਇਣ' ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਜੋ ਕਿ ਬਾਲਮੀਕ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੜ੍ਹਾਈ ਹੈ, ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਰਾਮ ਅਤੇ ਸੀਤਾ ਆਦਰਸ਼ ਪ੍ਰੇਮੀ ਸਨ ਅਤੇ ਦੋਵੇਂ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਜਾਨ ਪ੍ਰਾਣ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ ਅਜੇਹਾ ਕੋਈ ਇਰਾਦਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਪਰ ਉਹ ਇਕ ਨਿਰਦੇਈ ਵਿਛੋੜਾ ਸਾਬਤ ਹੋਇਆ। ਅਖੀਰਲੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਸ਼ਾਇਦ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦੀ ਰਵਾਇਤ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰਖਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਉਸ ਨੇ ਰਾਮ ਸੀਤਾ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਪੁਤਰਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲਾਇਆ ਹੈ। ਰਾਮ ਦੇ ਪਾਤਰ ਅਤੇ ਸੁਭਾਅ ਦਾ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਦਿਆਂ ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਿਖਰ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਹੈ। ਤੀਜੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਸੀਤਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਆਪਣੀ ਅੰਗ ਰਖਿਅਕ ਤਮਸਾ ਤੋਂ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਹੋਰ ਕੋਈ ਨਹੀਂ ਦੇਖ ਸਕਦਾ। ਰਾਮ ਵਸੰਤੀ ਨਾਲ ਗੱਲਬਾਤ ਕਰਦਿਆਂ ਬੀਤੀਆਂ ਯਾਦਾਂ ਵਿਚ ਖੋਹ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਦੁੱਖੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਕ ਮੌਕੇ ਉਤੇ ਤਾਂ ਉਹ ਬੇਹੋਸ਼ ਵੀ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸੀਤਾ ਬੇਚੈਨੀ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਉਸ ਦੇ ਮੱਥੇ ਉੱਤੇ ਆਪਣਾ ਹੱਥ ਰਖਦੀ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਹੋਸ਼ ਆਉਂਦੀ ਹੈ, ਉਹ ਛੂਹ ਨੂੰ ਪਛਾਣਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਹੱਥ ਨੂੰ ਪਕੜਦਾ ਹੈ ਪਰ ਤੁਰੰਤ ਹੀ ਸੀਤਾ ਆਪਣੇ ਹੱਥ ਨੂੰ ਪਰੇ ਖਿੱਚ ਲੈਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਛਿਨਭੰਗਰੀ ਛੋਹ ਨੇ ਸੀਤਾ ਦੇ ਅੰਦਰ ਵੀ ਹੁਲਾਸ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਜਿਸ ਨਾਲ ਉਸ ਦੀਆਂ ਗੱਲ੍ਹਾਂ ਦੀ ਲਾਲੀ ਪਰਤ ਆਈ ਅਤੇ ਤਮਸਾ ਨੇ ਇਹ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਭਾਂਪ ਲਿਆ :—

ਸੀਤਾ : (ਆਪਣੇ ਆਪ ਨਾਲ) ਮੈਨੂੰ ਬੜੀ ਸ਼ਰਮ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਮੈਂ ਤਮਸਾ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਪ ਉਤੇ ਕਾਬੂ ਨਾ ਰਖ ਸਕੀ। ਉਹ ਕੀ ਸੋਚਦੀ ਹੋਵੇਗੀ? ਨਿਸਚੈ ਹੀ ਉਹ ਹੈਰਾਨ ਹੁੰਦੀ ਹੋਵੇਗੀ ਕਿ ਇਹ ਵਿਛੋੜਾ ਹੈ ਜਾਂ ਪਿਆਰ।

ਰਾਮ : (ਚਾਰੋਂ ਤਰਫ਼ ਵੇਖਦਾ ਹੋਇਆ) ਅਫ਼ਸੋਸ ਉਹ ਇਥੇ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਐ ਵਿਧੀ ਕੀ ਤੈਨੂੰ ਮੇਰੇ ਤੇ ਜ਼ਰਾ ਵੀ ਤਰਸ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ?

ਸੀਤਾ : ਜੇ ਮੈਂ ਜੀਣਾ ਹੈ ਤਾਂ ਨਿਸਚੇ ਹੀ ਮੈਨੂੰ ਨਿਰਦਈ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਤੈਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭੁਗਤਣਾ ਪਏਗਾ।

ਰਾਮ : ਮੇਰੀ ਪਿਆਰੀ ਤੂੰ ਕਿਥੇ ਹੈਂ? ਮੇਰੇ ਤੇ ਦਇਆ ਕਰੋ ਅਤੇ ਮੈਨੂੰ ਇਸ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਛੱਡ ਕੇ ਨਾ ਜਾਵੋ।

ਸੀਤਾ : ਮੇਰੇ ਸੁਆਮੀ, ਇਹ ਕਿੰਨੀ ਵਿਰੋਧੀ ਗੱਲ ਹੈ।

ਵਸੰਤੀ : ਕਿਰਪਾ ਕਰਕੇ ਤੁਸੀਂ ਸ਼ਾਂਤ ਹੋ ਜਾਵੋ ਮੇਰੇ ਆਕਾ। ਆਪਣੀ ਅਸਾਧਾਰਣ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਉੱਤੇ ਕਾਬੂ ਰਖੋ। ਮਾਯੂਸ ਨਾ ਹੋਵੋ। ਯਕੀਨਨ

ਮੇਰੀ ਸਹੇਲੀ (ਸੀਤਾ) ਇਥੇ ਨਹੀਂ ਹੈ ।

ਰਾਮ : ਸੱਚਮੁਚ, ਉਹ ਕਿਧਰੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੈ । ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਵਸੰਤੀ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਵੇਖ ਲੈਂਦੀ । ਸ਼ਾਇਦ ਮੈਂ ਸੁਪਨਾ ਵੇਖ ਰਿਹਾ ਹਾਂ । ਪਰ ਮੈਂ ਤਾਂ ਸੌਂ ਨਹੀਂ ਰਿਹਾ । ਨਹੀਂ, ਰਾਮ ਵਾਸਤੇ ਨੀਂਦ ਵਰਗੀ ਕੋਈ ਚੀਜ਼ ਨਹੀਂ ਹੈ । ਸ਼ਾਇਦ ਲਗਾਤਾਰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਧੋਖਾ ਦੇਣ ਨੇ ਹੁਣ ਮੇਰੇ ਉੱਤੇ ਗਲਬਾ ਪਾ ਲਿਆ ਹੈ । (ਉਸ ਦਾ ਧਿਆਨ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕਰਨ ਲਈ ਵਸੰਤੀ ਉਸ ਨੂੰ ਉਹ ਥਾਵਾਂ ਵਿਖਾਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿਥੇ ਅਜੇ ਤੱਕ ਵੀ ਸੀਤਾ ਹਰਨ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਜ਼ਰ ਆ ਰਹੇ ਹਨ ।)

ਰਾਮ : ਵਾਕਈ, ਇਹ ਬਹੁਤ ਵੱਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਵਿਛੋੜਾ ਹੈ । ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੁਸ਼ਮਣ ਨੂੰ ਮਾਰ ਕੇ ਵਿਛੋੜੇ ਦਾ ਅੰਤ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ ਪਰ ਹੁਣ ਇਕੱਲਿਆਂ ਚੁਪ ਚੁਪੀਤੇ ਦੁੱਖ ਸਹਿਣ ਕਰਨ ਦਾ ਹੋਰ ਕੋਈ ਚਾਰਾ ਨਹੀਂ ਹੈ ।

ਸੀਤਾ : ਪਹਿਲੇ ਵਿਛੋੜੇ ਦੀ ਇਹ ਗੱਲ ਸੁਣ ਕੇ ਮੈਂ ਫੂਲੀ ਨਹੀਂ ਸਮਾਉਂਦੀ । ਪਰ ਹੁਣ ਇਸ ਦਾ ਕੋਈ ਚਾਰਾ ਨਹੀਂ । ਮੈਨੂੰ ਇੰਜ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਮੈਂ ਮਰ ਰਹੀ ਹੋਵਾਂ ।

ਰਾਮ : ਮੇਰੀ ਪਿਆਰੀ ਤੂੰ ਕਿਥੇ ਹੈ ? ਇਹ ਕਿਹੋ ਜਿਹੀ ਜਗ੍ਹਾ ਹੈ ਜਿਥੇ, ਨਾ ਤਾਂ ਸੁਗਰੀਵ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ, ਨਾ ਬਾਦਰ-ਸੈਨਾ ਦੀ ਬਹਾਦਰੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਹਨੂੰਮਾਨ ਦੀ ਉਡਾਰੀ ਮੈਨੂੰ ਪਹੁੰਚਾ ਸਕਦੀ ਹੈ ? ਕੀ ਇਹ ਨਲ ਵਰਗੇ ਮਹਾਨ ਇੰਜੀਨੀਅਰ ਦੀ ਕਾਬਲੀਅਤ ਤੋਂ ਵੀ ਪਰੇ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕੋਈ ਰਸਤਾ ਬਣਾ ਸਕੇ ? ਕੀ ਇਹ ਲਛਮਣ ਦੇ ਤੀਰਾਂ ਦੇ ਘੇਰੇ ਤੋਂ ਵੀ ਬਾਹਰ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ?

ਸੀਤਾ : ਮੈਂ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਸੰਨ ਹਾਂ ।

ਰਾਮ : ਮਿੱਤਰ ਵਸੰਤੀ ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਮਿੱਤਰਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹਾਂ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਵੀ ਦੁੱਖ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦਾ ਹਾਂ । ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਕਦ ਤੱਕ ਰੁਲਾਉਂਦਾ ਰਖ ਸਕਦਾ ਹਾਂ ? ਮੈਨੂੰ ਚਲੇ ਜਾਣ ਦੇ ।

ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਇਹ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਉਚੇ ਪੱਧਰ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਲ ਭਵਭੂਤੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਸਿਖਰਾਂ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ ।

5

ਇਹ ਪਤਾ ਕਰਨਾ ਦਿਲਚਸਪੀ ਤੋਂ ਖ਼ਾਲੀ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਛੇਵੀਂ ਜਾਂ ਸੱਤਵੀਂ ਸਦੀ ਤੱਕ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਭਵਭੂਤੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਂਗ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸਨ, ਅਤੇ ਜੇਕਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸਨ ਤਾਂ ਕਿਥੇ ਕੀਤੇ ਗਏ। ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ ਆਪ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਤਿੰਨੇ ਨਾਟਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਇੱਛਾ ਅਨੁਸਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਜੋ ਕਿ ਕਲਾਪ੍ਰਿਯੰਥ ਦੇਵੀ ਦੇ ਤਿਉਹਾਰ ਉਤੇ ਇਕੱਠੇ ਹੋਏ ਸਨ। ਆਪਣੇ ਅਨੁਭਵ ਅਨੁਸਾਰ ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਇਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਸ਼ਤਿਹਾਰਬਾਜ਼ੀ ਹੀ ਸਮਝੀਏ ਤਾਂ ਫਿਰ ਵੀ ਭਵਭੂਤੀ ਦੀ ਗੱਲ ਉਤੇ ਯਕੀਨ ਕਰਨ ਦੇ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਹੋਰ ਕਾਰਣ ਵੀ ਹਨ। ਕਿਉਂਜੋ ਕਈ ਸਦੀਆਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਦਰਾਂ ਵਿਚ ਮਹਾਂਭਾਰਤ, ਰਾਮਾਇਣ ਅਤੇ ਪੌਰਾਣਾ ਦੇ ਪਾਠ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸ਼ਾਮ ਨੂੰ ਲੋਕ ਇਕੱਠੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸਮਾਜਿਕ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਗੱਲ ਨੇ ਅੱਗੇ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਜੋ ਕਿ ਅਜੇ ਤੱਕ ਭਾਰਤ ਦੇ ਕਈ ਹਿਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਇਸ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਅੜਚਣ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਅਸਲ ਵਿਚ ਖਿਚ ਦਾ ਕਾਰਣ ਸੀ ਕਿਉਂਜੋ ਇਸ ਭਾਸ਼ਾ ਨੇ ਆਦਰ ਅਤੇ ਸਤਿਕਾਰ ਦਾ ਰੁਤਬਾ ਹਾਸਲ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਤਕਰੀਬਨ ਸਾਰੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਜਾਂ ਪੌਰਾਣਾ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸਨ। ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਇਹ ਗਾਥਾ ਸਾਹਿੱਤ ਜਾਂ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਹਾਣੀਆਂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ 'ਕਥਾਸ੍ਰਿਤਸਾਗਰ' ਵਰਗੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਕਹਾਣੀਆਂ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸਨ (ਭਵਭੂਤੀ ਦਾ 'ਮਾਲਤੀਮਾਧਵ' ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ) ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਪੇਂਡੂ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਅਜੇਹੀਆਂ ਤਕਰੀਰਾਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੁਣ ਕੇ ਹੈਰਾਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਭਾਸ਼ਣ ਇੰਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਉਹ ਪੱਧਰ ਦੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਸਾਧਾਰਣ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕ ਤੇ ਕੀ ਖ਼ੁਦ ਬੋਲਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਵੀ ਉਸ ਦੇ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਸਮਝਦੇ ਹਨ। ਭਵਭੂਤੀ ਜੋ ਕਿ ਆਪਣੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਿਚ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਅਜੇਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਾਲ ਇਕ ਇਨਕਲਾਬੀ ਤਬਦੀਲੀ ਲਿਆਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਪੁਰਾਤਨ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਉਸ ਨੇ ਸਮਕਾਲੀ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਦੀ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਨਾਇਕ ਦੀ ਤਾਲਾਸ਼ ਜੋ ਕਿ ਬੁਰਾਈ ਦਾ ਖ਼ਾਤਮਾ ਕਰ ਸਕੇ, ਜਾਂ ਫਿਰ ਛੋਟੇ ਛੋਟੇ ਰਾਜਿਆਂ ਵਿਚ ਹੋਈਆਂ ਸੈਂਕੜੇ ਲੜਾਈਆਂ ਦਾ ਅੰਤ ਕਰ ਸਕੇ। ਉਸ ਦੀ ਬੋਧੀ ਭਿਕਸ਼ਣੀ ਨੌਜਵਾਨ ਪ੍ਰੇਮੀਆਂ ਨੂੰ ਵੱਡਿਆਂ ਦੀ ਆਗਿਆ ਦੀ ਉਲੰਘਣਾ ਕਰਨ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਦੀ ਹੈ, ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਮਨੁੱਖੀ ਬਲੀ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰਾਂ ਕਪਾਲਿਕਾ

ਦੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਮਕਾਲੀ ਮਹੱਤਤਾ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ।

ਦੂਜਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜੋ ਕਿ ਭਵਭੂਤੀ ਵਾਂਗ ਹੀ ਆਪਣੀਆਂ ਸਮਕਾਲੀ ਪ੍ਰਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਕਰਤੱਵ ਨਿਸ਼ਠ ਸੀ, ਵਿਸ਼ਾਖਾਦੱਤ ਹੈ । ਉਸ ਦੀ ਇਸ ਗੱਲ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮਹੱਤਤਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਇਕੋ ਇਕ ਰਾਜਨੀਤਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ । ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਉਸ ਨੇ ਕੋਈ ਪ੍ਰੇਮ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਵਿਖਾਇਆ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰੇਮ ਦੇ ਦੇਵਤੇ ਦੇ ਬਾਣ ਵਲ ਕੋਈ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕੀਤਾ ਹੈ । ਇਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ 'ਮੁਦਰਾ-ਰਾਕਸ਼ਸ਼' ਹੈ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਚੰਦਰਗੁਪਤ (ਮਹਾਰਾਜਾ ਅਸ਼ੋਕ ਦਾ ਦਾਦਾ) ਚਾਣਕਯ ਦੀ ਅਗਵਾਹੀ ਹੇਠ ਮੱਗਧ ਰਾਜ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕਰਨਾ ਹੈ । ਚਾਣਕਯ ਪਹਿਲਾ ਅਜੇਹਾ ਵਿਅਕਤੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਪੂਰੇ ਅਧਿਕਾਰ ਨਾਲ ਰਾਜਸੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਉੱਤੇ ਪੁਸਤਕ ਲਿਖੀ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਜਿਰਲੇਖ ਵਿਚ 'ਰਾਕਸ਼ਸ਼' ਸ਼ਬਦ ਦਾ ਅਰਥ ਦੈਂਤ ਜਾਂ ਦੇਵ ਨਹੀਂ ਹੈ ਸਗੋਂ ਇਹ ਨੰਦ ਰਾਜਿਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਮੰਤਰੀ ਦਾ ਨਾਂ ਹੈ । ਅਖ਼ੀਰਲੇ ਨੰਦ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਹੀ ਚਦਰਗੁਪਤ ਨੇ ਤਖ਼ਤ ਤੋਂ ਉਤਾਰਿਆ ਸੀ । ਰਾਕਸ਼ਸ਼ ਜਿੰਨੀ ਵਧੇਰੇ ਕਾਬਲੀਅਤ ਰਖਦਾ ਸੀ ਓਨਾ ਹੀ ਉਹ ਵਫ਼ਾਦਾਰੀ ਤੇ ਵੀ ਦ੍ਰਿੜ ਸੀ । ਚਾਣਕਯ ਦੀ ਇਕ ਇੱਛਾ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਰਾਕਸ਼ਸ਼ ਨੂੰ ਚੰਦਰਗੁਪਤ ਦਾ ਵਫ਼ਾਦਾਰ ਬਣਨ ਲਈ ਉਕਸਾਇਆ ਜਾਏ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਮੰਤਰੀ ਬਣਾ ਲਿਆ ਜਾਵੇ । ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਸੱਤਵੇਂ ਅੰਕ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਇਸ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਉਹ ਪਾਠਕ ਜਾਂ ਸ੍ਰੋਤੇ ਦੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਨੂੰ ਇਕ ਅੰਕ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਅੰਕ ਤੱਕ, ਜਾਸੂਸੀ ਤੇ ਪ੍ਰਤੀ ਜਾਸੂਸੀ, ਚਾਲਾਕੀ ਅਤੇ ਧੋਖੇ ਤੇ ਬਹਾਨੇ ਸਾਜ਼ੀ ਨਾਲ ਕਾਇਮ ਰਖਦਾ ਹੈ ।

ਪਹਿਲੇ ਹੀ ਅੰਕ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦਾ ਮੰਤਵ ਚਾਣਕਯ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰਦਾ ਹੈ, "ਜਦੋਂ ਤੱਕ ਨੰਦ ਰਾਜੇ ਰਾਜ ਕਰਦੇ ਰਹੇ ਦੇਸ਼ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਨਹੀਂ ਸੀ । ਹੁਣ ਇਹ ਇਕ ਸਾਮਰਾਜ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ ਇਕਠਾ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ ।" (1-22) ਵਿਸ਼ਾਖਾਦੱਤ ਅਤੇ ਭਵਭੂਤੀ ਭਾਵੇਂ ਪੂਰੇ ਸਮਕਾਲੀ ਨਹੀਂ ਸਨ ਪਰ ਕੁਝ ਕੁ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਕਰਕੇ ਵਖਰੇ ਹੋਣਗੇ । ਉਹ ਵੀ ਭਵਭੂਤੀ ਵਾਂਗ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟ ਜਾਪਦਾ ਹੈ । ਚੌਥੇ ਅੰਕ ਵਿਚ (ਪਦਤ) ਉਹ ਇਕ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਚੰਗੀ ਰਾਜਨੀਤੀ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਜਦੋਂ ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਅਣਚਾਹੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਕੋਈ ਸਾਧਨ ਲੈ ਜਾਣ ਤਾਂ ਉਹ ਓਨਾ ਹੀ ਭੈੜਾ ਹੈ ਜਿੰਨਾ ਕਿਸੇ ਭੈੜੇ ਕਵੀ (ਕੁਕਵੀ) ਦਾ ਭੈੜਾ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣਾ ।' 'ਮੁਦਰਾ ਰਾਕਸ਼ਸ' ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਣ ਵਾਲਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੇ ਸਾਡੇ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਨੂੰ ਵੀ ਉਤੇਜਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ । ਇਹ ਤੇਜ਼ ਗਤੀ ਨਾਲ ਵਾਪਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਾਲਾ ਬਹੁਤ ਹੀ

ਰੋਚਿਕ ਨਾਟਕ ਹੈ । ਜਿਥੇ ਕਿ ਇਕ ਘਟਨਾ ਦੂਜੀ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦੀ ਹੈ । ਇਹ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਉਸ ਪੜਾਅ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿੱਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਮੱਤਵ ਪੂਰਣ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ ।

ਹੁਣ ਤੱਕ ਅਸੀਂ ਇਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਦੋ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ । ਇਕ ਇਹ ਕਿ ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਕਿਸ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਜਿਸ ਕਿਸੇ ਲੇਖਕ ਨੇ ਵੀ ਇਹ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ, ਉਹ ਕਿਹੜੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਹੈ । ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਸਾਡੀ ਅਗਿਆਨਤਾ ਇਸ ਤੱਥ ਦੀ ਸਚਿਆਈ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਝੁਠਲਾ ਸਕਦੀ ਕਿ ਇਹ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਉਤਮ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੇਵਲ ਇਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਆਪਣੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਇਕੋ ਇਕ ਨਾਟਕ ਹੈ । ਇਹ ਨਾਟਕ 'ਮ੍ਰਿਛੱਕਟਿਕ' (ਮਿੱਟੀ ਦਾ ਠੇਲਾ) ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਲੇਖਕ ਸ਼ੂਦਰਕ ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਭਿਅਕ ਪਰ ਗ਼ਰੀਬ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਚਾਰੂਦੱਤਾ ਅਤੇ ਏਨੇ ਹੀ ਗੁਣਾਂ ਵਾਲੀ ਸਭਿਅਕ ਪਰ ਅਮੀਰ ਵੇਸਵਾ ਵਸੰਤਸੇਨਾ ਦੀ ਪ੍ਰੀਤ ਕਹਾਣੀ ਹੈ । ਇਹ ਆਪਸੀ ਪਿਆਰ ਦੀ ਘਟਨਾ ਸੀ । ਪਰ ਗ਼ਰੀਬੀ ਦੇ ਕਾਰਣ ਨਾਇਕ ਪਹਿਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਰ ਸਕਦਾ । ਪਰ ਆਪਣੇ ਤੀਖਣ ਪਿਆਰ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਸਿਖਿਆ ਸਦਕਾ ਵੇਸਵਾ ਇਹ ਪਹਿਲ ਕਰ ਸਕਦੀ ਸੀ । ਇਸ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਖਲਨਾਇਕ ਭੈੜਾ ਅਤੇ ਸੂਝ ਰਹਿਤ ਵਿਅਕਤੀ ਹੈ ਅਤੇ ਹੁਕਮਰਾਨ ਰਾਜੇ ਦਾ ਸਾਲਾ ਹੈ । ਇਹ ਚਾਰੂਦੱਤ ਦਾ ਵਿਰੋਧੀ ਹੈ । ਜਦੋਂ ਦਰਬਾਰੀ ਵੇਸਵਾ ਉਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ ਤਾਂ ਗੁੱਸੇ ਵਿਚ ਆਇਆ ਬੇਇਜ਼ਤੀ ਦਾ ਬਦਲਾ ਲੈਣ ਲਈ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਇਕਲੀ ਥਾਂ ਤੇ ਲੈ ਜਾਣ ਲਈ ਵਰਗਲਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਏਨਾ ਮਾਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਬੇਹੋਸ਼ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ । ਉਸ ਨੂੰ ਮਰਿਆ ਹੋਇਆ ਸਮਝ ਕੇ ਉਹ ਕਾਨੂੰਨ ਦੀ ਆੜ ਲੈ ਕੇ ਚਾਰੂਦੱਤ ਨੂੰ ਉਸ ਦਾ ਕਾਤਲ ਠਹਿਰਾਉਂਦਾ ਹੈ । ਚਾਰੂਦੱਤ ਨੂੰ ਮੌਤ ਦੀ ਸਜ਼ਾ ਮਿਲਦੀ ਹੈ ਪਰ ਅੰਤਲੇ ਪਲਾਂ ਵਿਚ ਵਸੰਤਸੇਨਾ ਨੂੰ ਹੋਸ਼ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਕਚਹਿਰੀ ਵਲ ਦੌੜਦੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਸ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ।

ਇਹ ਬੁੱਚੀ ਕਹਾਣੀ ਸਾਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਕੋਈ ਅਜੇਹਾ ਅਨੁਭਵ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾਉਂਦੀ ਜੋ ਕਿ ਸਿਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾਨੂੰ ਸਮਾਜ ਦੇ ਹਨੇਰੇ ਪੱਖ ਨਾਲ ਜੋੜਦਾ ਹੈ । ਜਿਥੇ ਕਿ ਭੈੜੇ ਆਚਰਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕ ਬਗ਼ੈਰ ਕਿਸੇ ਖ਼ਤਰੇ ਤੋਂ ਹੋਛਾ ਜੀਵਨ ਬਿਤਾਉਂਦੇ ਹਨ, ਜਿਥੇ ਕਿ ਜਾਬਰ ਕਿਸਮ ਦੇ ਅਮੀਰ ਲੋਕ ਮਨ ਮਰਜ਼ੀ ਦਾ ਜੀਵਨ ਮਾਣਦੇ ਹਨ । ਜਿਥੇ ਗ਼ਰੀਬੀ ਦੇ ਬੁਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵ (ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਨੂੰ ਚੋਰ ਬਣਨ ਲਈ ਮਜ਼ਬੂਰ ਕਰਦੇ ਹਨ) ਅਤੇ ਹੋਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਯਥਾਰਥਕ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ । ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੇ 'ਅਭਿਗਿਆਨ ਸ਼ਕੁੰਤਲਮ' ਵਿਚ ਘਰੇਲੂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਪੇਸ਼

ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ, ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀ ਦੀ ਸੰਸਥਾ ਦੀ ਆਲੋਚਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ, ਅਤੇ 'ਮ੍ਰਿਛਕਟਿਕ' ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਅੱਗੇ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਵਰਤਮਾਨ ਸਮਾਜਿਕ ਕਦਰਾਂ ਕੀਮਤਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਵਿਦਰੋਹ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਉਪ-ਕਥਾਨਕ ਵੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਦਰੋਹ ਦੇ ਇਰਦ-ਗਿਰਦ ਉਸਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਅਸੀਂ ਜੋ ਕੁਝ ਵੀ ਕਹਿ ਰਹੇ ਹਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਰਕ, ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਖਲਨਾਇਕ ਹੈ, ਆਪਣੇ ਮਿੱਤਰ ਵਿਟ ਨਾਲ ਇਕ ਬਾਗ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਰੱਥ ਦੀ ਉਡੀਕ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਰਥਵਾਨ ਨੂੰ ਰੱਥ ਲਿਆਉਣ ਬਾਰੇ ਉਸ ਨੇ ਕਿਹਾ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਵਸੰਤਸੇਨਾ, ਇਸੇ ਹੀ ਰੱਥ ਵਿਚ ਗ਼ਲਤੀ ਨਾਲ ਬੈਠ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਗਲਤੀ ਬਾਰੇ ਕੁਝ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਲਗਦਾ। ਦੂਜੇ ਵੀ ਉਸ ਦੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਤੋਂ ਬੇਖਬਰ ਹਨ। ਜਿਉਂ ਹੀ ਸ਼ਾਕਰ ਆਪਣੇ ਰੱਥ ਦੇ ਪਹੀਆਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਸੁਣਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਵਕਤ ਹੇਠ ਲਿਖੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ :—

ਸ਼ਾਕਰ : ਦੋਸਤ, ਰੱਥ ਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਵਿਟ : ਤੈਨੂੰ ਕਿਵੇਂ ਪਤਾ ਲੱਗਾ ?

ਸ਼ਾਕਰ : ਕੀ ਤੈਨੂੰ ਇਹ ਆਵਾਜ਼ ਨਹੀਂ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੀ ਜਿਵੇਂ ਕੋਈ ਬੁੱਢਾ ਸੂਰ ਖੁਰਾਂਟੇ ਮਾਰ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ ?

ਵਿਟ : ਹਾਂ, ਤੁਸੀਂ ਠੀਕ ਕਹਿੰਦੇ ਸੀ। ਰੱਥ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸ਼ਾਕਰ : (ਰਥਵਾਨ ਨੂੰ) ਕਿਉਂ ਬਈ ਪੁੱਤਰਾ ਸਥਾਵਰਕ, ਤੂੰ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹੈ ?

ਰਥਵਾਨ : ਹਾਂ, ਮਾਲਿਕ, ਮੈਂ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹਾਂ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਰੱਥ ਵੀ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹੈ ?

ਰਥਵਾਨ : ਹਾਂ ਮਾਲਿਕ, ਰੱਥ ਵੀ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਬਲਦ ਵੀ ਪਹੁੰਚ ਗਏ ਹਨ ?

ਰਥਵਾਨ : ਹਾਂ ਮਾਲਿਕ, ਬਲਦ ਵੀ ਪਹੁੰਚ ਗਏ ਹਨ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਤੂੰ ਆਪ ਵੀ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹੈ ?

ਰਥਵਾਨ : (ਹੱਸਦਾ ਹੋਇਆ) ਹਾਂ ਮਾਲਿਕ ਮੈਂ ਵੀ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਹਾਂ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਤਾਂ ਫਿਰ ਰੱਥ ਨੂੰ ਅੰਦਰ ਲੈ ਆ।

ਰਥਵਾਨ : ਰਸਤਾ ਕਿਧਰ ਹੈ ?

ਸ਼ਾਕਰ : ਇਥੇ, ਇਸ ਥਾਂ ਨੂੰ ਲੰਘਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਵਿਹੜੇ ਦੀ ਦੀਵਾਰ ਨਾਲ।

ਰਥਵਾਨ : ਮਾਲਿਕ, ਬਲਦ ਮਰ ਜਾਣਗੇ, ਰੱਥ ਟੁਟ ਜਾਵੇਗਾ ਅਤੇ ਮੈਂ ਵੀ

ਮਰ ਜਾਵਾਂਗਾ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਕੀ ਤੂੰ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦਾ ਕਿ ਮੈਂ ਰਾਜੇ ਦਾ ਸਾਲਾ ਹਾਂ । ਜੇ ਬਲਦ ਮਰ ਜਾਣਗੇ ਤਾਂ ਮੈਂ ਹੋਰ ਜੋੜੀ ਖ਼ਰੀਦ ਲਵਾਂਗਾ । ਜੇ ਰੱਥ ਟੁਟ ਗਿਆ ਤਾਂ ਮੈਂ ਦੂਜਾ ਬਣਵਾ ਲਵਾਂਗਾ ਅਤੇ ਜੇਕਰ ਤੂੰ ਵੀ ਮਰ ਗਿਆ ਤਾਂ ਮੈਂ ਇਕ ਹੋਰ ਰਥਵਾਨ ਰਖ ਲਵਾਂਗਾ ।

ਆਖ਼ਰਕਾਰ ਰੱਥ ਅੰਦਰ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਸ ਵਿਚ ਵਸੰਤਸੇਨਾ ਬੈਠੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ । ਸ਼ਾਕਰ ਉਸ ਤੋਂ ਮੁਆਫ਼ੀ ਮੰਗਣ ਦਾ ਪੱਜ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਠੁਡਾ ਮਾਰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਗੁੱਸੇ ਹੋ ਕੇ ਸ਼ਾਕਰ ਉਸ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦੇਣ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਉਹ ਆਪਣੇ ਮਿੱਤਰ ਵਿਟ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਵਸੰਤਸੇਨਾ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦੇਵੇ ਪਰ ਉਹ ਇਨਕਾਰ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਉਹ ਇਕ ਬੁੱਢਾ ਬੇਵਕੂਫ਼ ਹੈ ਜੋ ਧਰਮ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਰਖਦਾ ਹੈ ।' ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਹ ਰੱਥਵਾਨ ਵਲ ਮੁੜਦਾ ਹੈ :—

ਸ਼ਾਕਰ : ਮੇਰੇ ਪੁੱਤਰ, ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਸੋਨੇ ਦੇ ਕੜੇ ਦੇਵਾਂਗਾ ।

ਰਥਵਾਨ : ਮੈਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪਹਿਨਾਗਾ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਲਈ ਸੋਨੇ ਦੀ ਸੀਟ ਬਣਵਾ ਦੇਵਾਂਗਾ ।

ਰਥਵਾਨ : ਮੈਂ ਉਸ ਉੱਤੇ ਬੈਠਾਂਗਾ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਆਪਣੇ ਖਾਣੇ ਦਾ ਸਾਰਾ ਜੂਠ ਦੇਵਾਂਗਾ ।

ਰਥਵਾਨ : ਮੈਂ ਉਹ ਖਾਵਾਂਗਾ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਸਾਰੇ ਨੌਕਰਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖੀ ਬਣਾ ਦੇਵਾਂਗਾ ।

ਰਥਵਾਨ : ਮੈਂ ਮੁੱਖੀ ਹੋਵਾਂਗਾ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਤਾਂ ਫਿਰ ਜਿਵੇਂ ਮੈਂ ਕਹਿੰਦਾ ਹਾਂ ਉਵੇਂ ਕਰ ।

ਰਥਵਾਨ : ਗ਼ਲਤ ਕੰਮ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਮੈਂ ਕੁਝ ਵੀ ਕਰਾਂਗਾ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਗ਼ਲਤ ਕੰਮ ਬਾਰੇ ਗੱਲਾਂ ਨਾ ਕਰ (ਉਸ ਵਿਚ ਗਲਤ ਦੀ ਬੋਅ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੈ)

ਰਥਵਾਨ : ਤਾਂ ਫਿਰ ਕਹੋ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਵਸੰਤਸੇਨਾ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦੇ ।

ਰਥਵਾਨ : ਮੈਨੂੰ ਬਖ਼ਸ਼ ਦਿਉ ਮਾਲਕੋ । ਇਸ ਨੇਕ ਔਰਤ ਨੂੰ ਇਹ ਗੁਨਾਹਗਾਰ ਵਿਅਕਤੀ ਹੀ ਦੋ ਰੱਥਾਂ ਵਿਚ ਭੁਲੇਖਾ ਪੈਣ ਤੇ ਲੈ ਆਇਆ ਹੈ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਇਧਰ: ਵੇਖ ਰਥਵਾਨ, ਕੀ ਮੈਂ ਤੇਰਾ ਮਾਲਕ ਨਹੀਂ ਹਾਂ ?

ਰਥਵਾਨ : ਬੇਸ਼ਕ ਤੁਸੀਂ ਮੇਰੇ ਮਾਲਕ ਹੋ, ਪਰ ਮਾਲਕ ਮੇਰੇ ਸ਼ਰੀਰ ਦੇ ਹੋ ਮੇਰੇ

ਆਚਰਣ ਦੇ ਮਾਲਕ ਨਹੀਂ । ਕਿਰਪਾ ਕਰਕੇ ਮੈਨੂੰ ਖਿਮਾਂ ਕਰੋ । ਮੈਨੂੰ ਡਰ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਮੇਰਾ ਨੌਕਰ ਹੁੰਦਿਆਂ ਤੈਨੂੰ ਕਿਸ ਚੀਜ਼ ਦਾ ਡਰ ਹੋ ਸਕਦੈ ?

ਰਥਵਾਨ : ਮਾਲਕ ਮੈਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪਰਲੋਕ ਦਾ ਡਰ ਹੈ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਪਰਲੋਕ ? ਉਹ ਕੀ ਹੁੰਦੈ ?

ਰਥਵਾਨ : ਚੰਗੇ ਅਤੇ ਬੁਰੇ ਕਰਮਾਂ ਦੀ ਅੰਤਿਮ ਸੀਮਾ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਚੰਗੇ ਕਰਮਾਂ ਦੀ ਅੰਤਿਮ ਸੀਮਾ ਕੀ ਹੈ ?

ਰਥਵਾਨ : ਅਮੀਰੀ ਆਦਿ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਮਾਲਕ ਮਾਣਦੇ ਹਨ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਅਤੇ ਬੁਰੇ ਕਰਮਾਂ ਦਾ ?

ਰਥਵਾਨ : ਮੇਰੀ ਆਪਣੀ ਹਾਲਤ ਵਰਗਾ ਜੋ ਕਿ ਦੂਜਿਆਂ ਦੇ ਜੂਠ ਉੱਤੇ ਜੀਉਂਦਾ ਹੈ । ਮੈਂ ਕੋਈ ਗ਼ਲਤ ਕੰਮ ਨਹੀਂ ਕਰਾਂਗਾ ।

ਸ਼ਾਕਰ : ਤੂੰ ਵਸੰਤਸੇਨਾ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਮਾਰੇਂਗਾ ? ਤੂੰ ਨਹੀਂ ਮਾਰੇਂਗਾ ? (ਉਹ ਪਹਿਲਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚੀਖ਼ਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬੜੀ ਬੇਰਹਿਮੀ ਨਾਲ ਰਥਵਾਨ ਨੂੰ ਕੁਟਦਾ ਹੈ)

ਦੂਜਾ ਅੰਕ ਇਕ ਗਲੀ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਾਲ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਗੰਬਲਰ, ਮਥੁਰਾ ਅਤੇ ਸਮਵਾਹਕ (ਮਾਲਸ਼ੀ) ਤਿੰਨ ਜਣੇ ਜੂਆ ਖੇਡ ਰਹੇ ਹਨ । ਸਮਵਾਹਕ ਹਾਰ ਗਿਆ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਕੋਲ ਦੇਣ ਜੋਗੇ ਪੈਸੇ ਨਹੀਂ ਹਨ :—

ਮਥੁਰਾ : ਓਏ ਧੋਖੇਬਾਜ਼ ਤੈਨੂੰ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਕਿ ਮੇਰਾ ਨਾਂ ਵੀ ਮਥੁਰਾ ਹੈ ? ਤੂੰ ਮੈਨੂੰ ਠਗ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ । ਤੂੰ ਹਾਰ ਚੁਕਾ ਹੈਂ । ਮੈਨੂੰ ਪੂਰੀ ਰਕਮ ਦੇ ਦੇ ।

ਸਮਵਾਹਕ : ਪਰ ਮੈਂ ਪੈਸੇ ਕਿਥੋਂ ਲਿਆਵਾਂ ?

ਮਥੁਰਾ : ਆਪਣੇ ਪਿਉ ਨੂੰ ਵੇਚ ਕੇ ਮੇਰੀ ਰਕਮ ਚੁਕਾ ਦੇ ।

ਸਮਵਾਹਕ : ਮੇਰਾ ਪਿਉ ਨਹੀਂ ਹੈ ।

ਮਥੁਰਾ : ਫਿਰ ਆਪਣੀ ਮਾਂ ਨੂੰ ਵੇਚ ਦੇ ।

ਸਮਵਾਹਕ : ਮੇਰੀ ਮਾਂ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੈ ।

ਮਥੁਰਾ : ਤਾਂ ਫਿਰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵੇਚ ਦੇ, ਮੈਨੂੰ ਪੈਸੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ ।

ਸਮਵਾਹਕ : ਠੀਕ ਹੈ, ਤੁਸੀਂ ਮੈਨੂੰ ਬਜ਼ਾਰ ਵਿਚ ਲੈ ਚਲੋ ।

ਮਥੁਰਾ : ਚਲ ਅੱਗੇ ਹੋ ਫਿਰ ।

ਉਹ ਵੱਡੀ ਸੜਕ ਉੱਤੇ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਸਮਵਾਹਕ ਜਾ ਰਹੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੂੰ ਖ਼ਰੀਦ ਲੈਣ । ਉਸੇ ਵੇਲੇ ਦਰਦੂਰਕ ਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਦੁਰਾਚਾਰੀ

ਵਿਅਕਤੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਿਚੋਲਾ ਬਣਕੇ ਮਥੁਰਾ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ :—

ਦਰਦੂਰਕ : ਮੇਰੀ ਗੱਲ ਸੁਣੋ। ਤੁਸੀਂ ਇਸ ਨੂੰ ਦਸ ਸਿੱਕੇ ਹੋਰ ਦੇ ਦਿਉ। ਇਹ ਤੁਹਾਡੇ ਨਾਲ ਦੁਬਾਰਾ ਖੇਡੇਗਾ।

ਮਥੁਰਾ : ਤਾਂ ਫਿਰ ਕੀ ਹੋਵੇਗਾ ?

ਦਰਦੂਰਕ : ਜੇ ਇਹ ਜਿੱਤ ਗਿਆ ਤਾਂ ਤੁਹਾਨੂੰ ਪੈਸੇ ਦੇ ਦੇਵੇਗਾ।

ਮਥੁਰਾ : ਅਤੇ ਜੇਕਰ ਇਹ ਫਿਰ ਹਾਰ ਗਿਆ ਤਾਂ ?

ਦਰਦੂਰਕ : ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਹ ਤੁਹਾਨੂੰ ਪੈਸੇ ਨਹੀਂ ਦੇਵੇਗਾ।

ਮਥੁਰਾ : ਤੈਨੂੰ ਸ਼ਰਮ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੀ ਅਜੇਹੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਿਆਂ ? ਮੈਨੂੰ ਕਿਸੇ ਦੀ ਪ੍ਰਵਾਹ ਨਹੀਂ, ਦੌੜ ਜਾ ਇਥੋਂ। ਤੂੰ ਬਦਮਾਸ਼ ਹੈ।

ਦਰਦੂਰਕ : ਤੂੰ ਬਦਮਾਸ਼ ਕਿਸ ਨੂੰ ਕਹਿ ਰਿਹਾ ਹੈ ਓਏ ?

ਮਥੁਰਾ : ਤੈਨੂੰ।

ਦਰਦੂਰਕ : ਤੇਰਾ ਪਿਉ ਬਦਮਾਸ਼ ਹੈ। (ਉਹ ਸਮਵਾਹਕ ਨੂੰ ਨਠ ਜਾਣ ਲਈ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ)

ਮਥੁਰਾ : ਕੰਜਰ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਕੀ ਤੂੰ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਜੂਆ ਖੇਡਦਾ ਹੈ ?

ਦਰਦੂਰਕ : ਹਾਂ, ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਖੇਡਦਾ ਹਾਂ।

ਮਥੁਰਾ : ਓਏ ਸਮਵਾਹਕ ਦੇ ਬੱਚੇ ਪਹਿਲੇ ਮੇਰੇ ਪੈਸੇ ਰਖ ਦੇ ਇਥੇ।

ਸਮਵਾਹਕ : ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਅੱਜ ਦੇ ਦੇਵਾਂਗਾ। ਕਿਸੇ ਦਿਨ ਮੈਂ ਤੈਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰ ਹੀ ਦੇ ਦੇਵਾਂਗਾ। (ਮਥੁਰਾ ਉਸ ਨੂੰ ਖਿੱਚਦਾ ਹੈ)

ਦਰਦੂਰਕ : ਓਏ, ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੂੰ ਹੋਰ ਕਿਤੇ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮੇਰੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ। (ਅਤੇ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਛੁਡਾਉਂਦਾ ਹੈ)

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਸਾਹਿੱਤ ਵਿਚ ਇਸ ਵਰਗੀ ਕੋਈ ਹੋਰ ਚੀਜ਼ ਨਹੀਂ। ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਹੁੰਦਿਆਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਚਿੰਤਾ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ ਕਿ ਇਹ ਕਿਸ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਤੇ ਕਦੋਂ ਲਿਖਿਆ। ਚਾਰੂਦੱਤ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਮੁੱਢਲੇ ਸਮਿਆਂ ਤੋਂ ਹੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰਹੀ ਹੋਣੀ ਹੈ। ਭਾਸ ਦੇ ਤੇਰਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਨਾਟਕ 'ਚਾਰੂਦੱਤ ਨਾਂ ਦਾ ਵੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਕੇਵਲ ਚਾਰ ਅੰਕ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਨਾਇਕ ਦਾ ਮੇਲ ਨਾਇਕਾ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਕੀ ਭਾਸ ਨੇ ਇਕ ਅਧੂਰਾ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ? ਪਰ ਇਹ ਚਾਰੋਂ

ਅੰਕ 'ਮ੍ਰਿੱਛਕਟਿਕ' ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਚਾਰ ਅੰਕਾਂ ਵਿਚ ਲਫ਼ਜ਼ ਬਲਫ਼ਜ਼ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਅਧੂਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜੂਏ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ) ਇਹ ਗੱਲ ਵਧੇਰੇ ਠੀਕ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਕਿ ਜਿਸ ਕਿਸੇ ਨੇ ਵੀ 'ਮ੍ਰਿੱਛਕਟਿਕ' ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਉਹ ਇਸ ਦੇ ਨਜ਼ਦੀਕ ਜਾਪਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਕਾਲੀਦਾਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ, ਸੂਦਰਕ, ਭਵਭੂਤੀ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ਾਖਾਦੱਤ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੁਨਹਿਰੀ ਯੁੱਗ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿੱਧਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਇਕ ਸਜੀਵ ਵਸਤੂ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ।

ਇਹ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਅਤੇ ਸਤਾਰ੍ਹਵੀ ਸਦੀ ਤੱਕ ਲਗਾਤਾਰ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ। ਪਰ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਉਹ ਕਾਲੀਦਾਸ ਜਾਂ ਭਵਭੂਤੀ ਦੀ ਨਕਲ ਕਰਕੇ ਜਾਂ ਸਾਹਿਤਕ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਵਜੋਂ ਹੀ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਸੱਤਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਇਕੋ ਰਾਜਾ ਸ੍ਰੀ ਹਰਸ਼ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਬਾਰੇ ਸ਼ਲਾਘਾ ਪੂਰਣ ਕੁਝ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੇ 'ਪ੍ਰਿਯਦਰਸ਼ਕ', 'ਰਤਨਾਵਲੀ', ਅਤੇ 'ਨਾਗ ਅਨੰਦ' ਤਿੰਨ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਦੋ ਨਾਟਕ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ 'ਮਾਲਵਿਕਾ-ਅਗਨੀਮਿੱਤ੍ਰ' ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹਨ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਸਿਵਾਇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਵਾਂ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਧੇਰੇ ਅੰਤਰ ਨਹੀਂ। ਉਸ ਦੀ ਇਕੋ ਇਕ ਖ਼ੂਬੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਪੱਖੋਂ 'ਨਾਗ ਅਨੰਦ' ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਲੇਖਕ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਸੂਝ ਬੂਝ ਉਤੇ ਬੁਧ ਮੱਤ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਰੁੱਚੀ ਵਧੇਰੇ ਹਾਵੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਭਵਭੂਤੀ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਕਿਉਂਜੋ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਆਧਾਰ ਰਾਮਾਇਣ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਡਿੰਗ ਨਾਗ ਦੀ ਰਚਨਾ 'ਕੁੰਦ ਮਾਲਾ', ਮੁਰਾਰੀ (9ਵੀਂ ਸਦੀ ਬਾਅਦ) ਦੀ 'ਅਨਾਰਗ-ਰਾਘਵ', ਜਯਦੇਵ (15 ਵੀਂ ਸਦੀ ਬਾਅਦ) ਦੀ 'ਪ੍ਰਾਸਨਾ-ਰਾਘਵ ਅਤੇ ਸੁਭੱਟ (12ਵੀਂ ਸਦੀ ਬਾਅਦ) ਦੀ 'ਦੂਤੰਗੜਾ' ਆਦਿ। ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਟਕ, ਜੇ ਕੋਈ ਸਨ ਤਾਂ ਇਤਨੀ ਮਾਤਰਾਂ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੇ ਜਿਸ ਨਾਲ ਅਸੀਂ ਇਹ ਕਹਿ ਸਕੀਏ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਥਾਨ ਲੈ ਲਿਆ ਸੀ। ਰਾਜਸ਼ੇਖ਼ਰ ਦਾ ਇਕ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਕਾਰਪਰਾਮੰਜਰੀ' ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਘਟੀਆ ਪੱਧਰ ਦੇ ਹਾਸ ਰਸ, ਜਾਦੂ ਟੂਣੇ ਅਤੇ ਗ਼ੈਰ ਨਾਟਕੀ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਨਾਲ ਏਨਾ ਲੱਦਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਵਿਚਾਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਇਸ ਦਾ ਲੇਖਕ ਖ਼ੁਦ ਇਹ ਗੱਲ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਇਸ ਲਈ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਨਰਮ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਕਠੋਰ ਹੈ। ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦਾ ਦਾਅਵਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਤਨ ਦੀ

ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੀਆ (ਜਾਂ ਘਟੀਆ) ਉਦਾਹਰਣ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਾ ਮਿਸ਼ਰਾ ਯੱਤੀ ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਪ੍ਰਬੋਧ-ਚੰਦਰ ਓਦਯ' ਵਿਚ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਨ ਦੀਆਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਾਖਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਇਕ ਭਾਸ਼ਣ ਹੈ। ਅਮੂਰਤ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਮਾਨਵੀਕਰਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਰਾਜਾ ਵਿਤਕਰਾ, ਰਾਣੀ ਸਿਆਣਪ, ਖਲਨਾਇਕ ਅਹੰਕਾਰ, ਬੀਬੀ ਉਪਨਿਸ਼ਦ ਆਦਿਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਏ ਹਨ। ਜੇ ਕਿਸੇ ਨੂੰ ਸ਼ੱਕ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਮੁਕ ਚੁਕੀ ਸੀ।

3. ਮੰਚ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ

1

ਅਸੀਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਅਨੁਸਾਰ, ਨਾਟਕ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕ ਵੇਖਣ ਸੁਣਨ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਮਾਲਵਿਕਾ ਅਗਨੀਮਿੱਤ੍ਰ' ਵਿਚ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । (ਪ੍ਰਯੋਗ-ਪ੍ਰਧਾਨ) ਇਸ ਲਈ ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਗੱਲ ਮਿੱਥ ਲੈਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਸੀਂ ਪਿਛਲੇ ਕਾਂਡ ਵਿਚ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰ ਆਏ ਹਾਂ, ਉਹ ਕੇਵਲ ਪੜ੍ਹਨ ਜਾਂ ਉਚਾਰਣ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਕਿਵੇਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ? ਮੰਚ ਕਿਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਸੀ ? ਵੱਖ ਵੱਖ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਹੜੇ ਸਾਧਨ ਵਰਤੇ ਗਏ ਸਨ ? ਕਿਸ ਪ੍ਰਕਾਤ ਦੀ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦੀ ਗਈ ਸੀ ? ਕੀ ਬਦਲਦੇ ਸਮੇਂ ਨੇ ਪੇਸ਼ਕ ਰੀ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਵਿਚ ਕੋਈ ਤਬਦੀਲੀ ਲਿਆਂਦੀ ਸੀ ? ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਮੁੱਢਲੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਠੀਕ ਤਸਵੀਰ ਵੇਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਇਹ ਕੁਝ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉੱਤਰ ਸਾਨੂੰ ਮਿਲਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

3 ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਤਿੰਨ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ—ਭਵਨਾਂ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦੇ ਚੁਕੇ ਹਾਂ। 'ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ' ਸ਼ਬਦ ਸਾਨੂੰ ਗੁਮਰਾਹ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਰੰਗਮੰਚ—ਭਵਨ ਨੂੰ ਛੱਤ ਵਾਲੀ ਉਸ ਥਾਂ ਵਜੋਂ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਜਿਥੇ ਅਸੀਂ ਨਾਟਕ ਆਦਿ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ। ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨ ਦੇ ਹੋਣ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਉਸ ਗੜਬੜ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਹੋਣ ਤੋਂ ਰੋਕਣਾ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਦੈਂਤਾਂ ਨੇ ਮਚਾ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਕਿਵੇਂ ਉਪਾਅ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ? ਕੇਵਲ ਛੱਤ ਅਤੇ ਦੀਵਾਰਾਂ ਦੇ ਪੱਕੇ ਭਵਨ ਬਣਾ ਕੇ ਨਹੀਂ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ 'ਨਾਟਯਸ਼ਾਸਤਰ' ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦੇਵਤਿਆਂ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਸੁਰੱਖਿਆ ਲਈ ਖੜਾ ਕਰ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਦੇਵਤਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੁਰੱਖਿਆ ਕੋਈ ਦੀਵਾਰ ਕਿਵੇਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਸਕਦੀ ਸੀ ? ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਕ ਝੰਡੇ ਦਾ ਡੰਡਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜੋ ਦੈਂਤਾਂ ਨੂੰ ਮਾਰ

ਗਿਰਾਂਦਾ ਸੀ। (ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਇਸ ਨੂੰ 'ਜਰਜਰ' ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ ਜਿਸ ਦਾ ਅਰਥ ਕੁਚਲਣਾ ਹੈ।) ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਰੱਖਿਆ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਦਾ ਮੁੱਖੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਹਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਬੇਨਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪਣੇ ਨਿਸਚਿਤ ਸਥਾਨ ਉੱਤੇ ਆਪਣੇ ਕਰਤੱਵ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰਨ। ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨ ਆਪਣੀ ਮਜ਼ਬੂਤੀ ਕਰਕੇ ਅਜੇਹੀ ਸੁਰੱਖਿਆ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਸਤਾਰ ਪੂਰਵਕ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਸਕਾਰ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਈ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨ ਦਾ ਵਰਣਨ ਦੂਜੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਉਸ ਨੇ 'ਹਿਮਾਲਾ ਪਰਬਤ ਦੀਆਂ ਢਲਵਾਨਾਂ ਦੇ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਚੁਣਿਆ ਸੀ ਜਿਸ ਦੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਉਚੇ ਉਚੇ ਪਹਾੜਾਂ ਦੀਆਂ ਟੀਸੀਆਂ ਸਨ, ਅਤੇ ਉਹ ਥਾਂ ਅੰਬਾਂ ਦੇ ਦਰਖ਼ਤਾਂ ਨਾਲ ਭਰਿਆ ਪਿਆ ਸੀ ਜਿਥੇ ਕਿ ਵਾਦੀ ਵਿਚ ਨਦੀਆਂ ਵਹਿ ਰਹੀਆਂ ਸਨ।' (1-9)

ਮੁੱਢਲੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਮੈਦਾਨਾਂ ਦੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਵਿਚ ਕਰਨ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਾਰਨ ਵੀ ਸੀ। ਹੋਰਾਂ ਗੱਲਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਦਿਨ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਵੀ ਆਇਆ ਹੈ।

"ਜੋ ਨਾਟਕ ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਸੁਖਾਵਾਂ ਲੱਗਦਾ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਚੰਗੇ ਸੁਭਾਅ ਦੀ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੋਵੇ ਉਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦਿਨ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਪਹਿਰ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਜੋ ਨਾਟਕ ਨੇਕ ਸੁਭਾਅ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨੇਕ ਅਤੇ ਬਹਾਦਰ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੇ ਕਾਰਨਾਮਿਆਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਬਾਅਦ ਦੁਪਹਿਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਕਾਇਸ਼ਿਕੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਨਾਟਕ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਕ ਸੰਗੀਤ, ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਆਰਕੈਸਟਰਾ (ਸੰਗੀਤ ਮੰਡਲੀ) ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਪ੍ਰੀਤ ਕਹਾਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸ਼ਾਮ ਵੇਲੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਜਿਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਮਹਾਨ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਜਿਸ ਦਾ ਮੂਲ ਸੁਭਾਅ ਕਰੁਣਾ ਰਸ ਵਾਲਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਤ ਵੇਲੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ, ਕਿਉਂਜੋ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਨੀਂਦ ਨੂੰ ਭਜਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਦੁਪਹਿਰ ਵੇਲੇ ਜਾਂ ਅੱਧੀ ਰਾਤ ਵੇਲੇ ਜਾਂ ਘੁਸਮੁਸੇ ਜਿਹੇ ਵੇਲੇ ਜਾਂ ਰਾਤ ਦੇ ਖਾਣੇ ਸਮੇਂ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ। (27, 80-85)

ਦੁਪਹਿਰ ਦੀ ਝਪਕੀ ਅਤੇ ਰਾਤ ਦੀ ਨੀਂਦ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਵਿਚਾਰ ਵਿਚ ਰਖਣ ਦੇ

ਬਾਵਜੂਦ ਇਕ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਚਾਨਣ ਦਾ ਨਾ ਹੋਣਾ ਵੀ ਸੀ । ਇਸੇ ਕਾਰਨ ਸਦਕਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨਾਂ ਲਈ ਛੱਤਾਂ ਅਤੇ ਦੀਵਾਰਾਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਵੀ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਭਾਵੇਂ ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਚਾਨਣ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵੀ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਖੁਲ੍ਹੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਦਾ ਰਿਵਾਜ ਬੜਾ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਰਿਹਾ । ਕੇਵਲ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਚਾਨਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਖੁਲ੍ਹੇ ਆਕਾਸ਼ ਥੱਲੇ ਬੈਠਦੇ ਸਨ ।

ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾ ਦੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਨਿਯਮ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਤਾਂ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਵਿਹੜਿਆਂ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਜਾਂ ਫਿਰ ਮਹਿਲਾਂ ਦੇ ਚੁਗਿਰਦੇ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ । ਉਸ ਸਮੇਂ ਵੀ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੈ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਖੁਲ੍ਹੇ ਆਕਾਸ਼ ਹੇਠਾਂ ਹੀ ਬੈਠਦੇ ਸਨ । ਤਕਰੀਬਨ ਸਾਰੇ ਹੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਬਾਹਰਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਗੀਚਿਆਂ ਵਿਚ ਵਾਪਰਦੇ ਸਨ (ਭਵਭੂਤੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸ਼ਮਸ਼ਾਨ ਘਾਟ ਅਤੇ ਸੂਦਰਕ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਗਲੀ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਇਕਾ ਦੁਕਾ ਵੱਖਰੀਆਂ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਹਨ) ਇਸ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਅੰਦਾਜਾ ਲਗਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਮਹਿਲਾਂ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਖੁਲ੍ਹੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ । ਇਹ ਵੀ ਠੀਕ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਕਿਸੇ ਰੁੱਤ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਤਿਉਹਾਰ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਰਾਜੇ ਦੇ ਘਰ ਖੁਸ਼ੀ ਸਮੇਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ । ਉਸਤਵ ਦੀ ਖਾਸੀਅਤ ਕਰਕੇ ਦਰਸ਼ਕ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਪਹੁੰਚਦੇ ਸਨ ।

2

ਨਿਯਮ ਅਨੁਸਾਰ ਭਾਵੇਂ ਨਾਟਕ ਖੁੱਲੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਇਹ ਮਤਲਬ ਕਦਾਚਿਤ ਨਹੀਂ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਖੁਲ੍ਹੀ ਥਾਂ ਤੇ ਜਿਥੇ ਦਰਸ਼ਕ ਬੈਠਦੇ ਸਨ ਉਥੇ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ । ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨ ਉਸਾਰਨ ਤੋਂ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦਾ ਮਤਲਬ ਕੇਵਲ ਇਮਾਰਤ ਖੜ੍ਹੀ ਕਰਨ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਸੀ । ਭਰਤਮੁਨੀ ਅਨੁਸਾਰ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਕ ਯੋਗ ਅਤੇ ਨਿਸਚਿਤ ਸਥਾਨ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ । ਚੋਣ ਕਰਨ ਦੇ ਵੀ ਉਹ ਕੁਝ ਕਾਰਨ ਦੱਸਦਾ ਸੀ । ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਿਸਮ ਕੇਵਲ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਅਤੇ ਆਕਾਰ ਨੂੰ ਹੀ ਨਿਸਚਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ ਸੀ ਸਗੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਦਾ ਵੀ ਖਿਆਲ ਰਖਦੀ ਸੀ । ਮੰਚ, ਅਭਿਨੇਤਾ (ਖੜੇ ਅਤੇ ਬੈਠੇ ਦੋਵੇਂ) ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਇਹ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਹਰ ਇਕ ਨੂੰ ਦਿਖਾਈ ਅਤੇ ਸੁਣਾਈ ਦੇਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਸੀ । ਦੂਜਾ ਇਹ ਕਿ ਉਹ ਸਥਾਨ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸੈਟਿੰਗ ਅਤੇ ਹਰ ਘਟਨਾ ਦੀ

ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਸਹਾਈ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦੀ ਹੋਵੇ। ਤੀਜਾ ਜਿਥੇ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਸੁਣਨ ਲਈ ਹੋਵੇ ਉਹ ਸਥਾਨ ਬਾਹਰ ਦੇ ਸ਼ੋਰ ਸ਼ਰਾਬੇ ਤੋਂ ਦੂਰ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਜਿਥੇ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੋਵੇ ਤਾਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਦਿਨ ਦੇ ਸਮੇਂ ਮੁਤਾਬਕ ਜਿਥੇ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਇਕ ਖਾਸ ਦਿਸ਼ਾ ਤੋਂ ਮੰਚ ਵਲ ਮੂੰਹ ਕਰਕੇ ਬੈਠਣਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਥਾਂ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਸ ਦੀ ਵੰਡ ਕੀਤੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਅੱਧਾ ਭਾਗ ਦਰਸ਼ਕ ਸਥਾਨ (ਰੰਗ ਮੰਡਪ) ਅਤੇ ਅੱਧਾ ਸਥਾਨ ਮੰਚ (ਰੰਗ ਭੂਮੀ) ਵਿਚ ਵੰਡ ਦੇਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਦੱਸਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਮੰਚ ਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਉਸਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਠੀਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਭਾਵੇਂ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦਾ ਮੂਲ ਪਾਠ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ, ਬੇਢੰਗਾ, ਅਸਪੱਸ਼ਟ ਅਤੇ ਵਿਰੋਧਾਭਾਸ ਵਾਲਾ ਹੈ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਧਿਆਨ ਨਾਲ ਇਸ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਿਆਂ ਕੁਝ ਸਿੱਟੇ ਕੱਢੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਨਾਲ ਏਨੇ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਸਕਾਰ ਅਤੇ ਅਮਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਾ ਲਿਆਏ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਖਿਆਲ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਹਨ ਕਿ ਕਈ ਵਾਰੀ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਹੈਰਾਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਅਰਥ ਵੀ ਹੈ ਜਾਂ ਨਹੀਂ, ਫਿਰ ਵੀ ਮੰਚ ਬਾਰੇ ਹੇਠ ਲਿਖੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਬਿਨਾਂ ਸੰਕੋਚ ਦੇ ਅਪਨਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪੈਮਾਇਸ਼ ਦੀ ਕੋਈ ਏਡੀ ਵੱਡੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਜਦੋਂ ਅੱਧੇ ਹਿਸੇ ਨੂੰ ਮੰਚ ਲਈ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਬਾਰੇ ਸਾਨੂੰ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ' ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਚਾਰੇ ਕੋਨਿਆਂ ਵਿਚ ਥੰਮ ਗੱਡਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਬੇਸ਼ਕ ਇਹ ਥੰਮ ਲਕੜੀ ਦੇ ਹੀ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅੱਜ ਅਸੀਂ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਤੋਂ ਵਾਕਫ਼ ਹਾਂ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਥੰਮਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਨਾਲ ਲਕੜੀ ਦੇ ਫੱਟਿਆਂ ਦਾ ਇਕ ਉਚਾ ਚਬੂਤਰਾ ਉਸਾਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਫੱਟਿਆਂ ਦਾ ਬਣਿਆ ਹੋਇਆ ਇਹ ਖੇਤਰ ਵੀ ਦੋ ਹਿਸਿਆਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਮੂਹਰਲੇ ਅੱਧ ਨੂੰ (ਜੋ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੈ) ਮੂਹਰਲਾ ਮੰਚ (ਰੰਗ-ਪੀਠ) ਅਤੇ ਪਿਛਲੇ ਅੱਧ ਨੂੰ ਪਿੱਛੇ ਦਾ ਮੰਚ (ਰੰਗ ਸ਼ੀਰਸ਼) ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਪਿਛੇ ਦੇ ਮੰਚ ਦੇ ਹੋਰ ਪਿਛੇ 'ਨੇਹ ਪੱਥ ਗ੍ਰਹਿ' ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਥੋਂ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨੇਹ ਪੱਥ ਗ੍ਰਹਿ ਦੇ ਦੋ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਵਲ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਪਿਛੇ ਦੇ ਮੰਚ ਵਲ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋ ਦਰਵਾਜ਼ਿਆ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸਾਜ਼ਿੰਦੇ ਬੈਠਦੇ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਮੰਚ ਤਖ਼ਤਿਆਂ ਦਾ ਹੀ ਬਣਿਆ ਹੋਵੇ। ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਵੀ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਪਿਛੇ ਦੇ ਮੰਚ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲਈ ਪਧਰੀ ਜ਼ਮੀਨ

ਨੂੰ ਵੀ ਵਰਤਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਦੋਵੇਂ ਸਥਾਨ ਇਕ ਦੂਜੇ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਤੌਰ ਤੇ ਵੱਖਰੇ ਵੱਖਰੇ ਜਾਪਣ। ਸਾਨੂੰ ਇਹ ਵੀ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਮੰਚ ਤੇ ਬੈਠੇ ਹੋਏ ਪਾਤਰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸੁੱਤਿਆਂ ਨੂੰ ਨਜ਼ਰ ਆਉਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ'। ਅੰਤ ਵਿਚ ਮੂਹਰਲੇ 'ਮੰਚ ਨੂੰ ਖੱਬੇ ਅਤੇ ਸੱਜੇ ਦੋਹਾਂ ਪਾਸਿਆਂ ਤੋਂ ਵਧਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਦਰਸ਼ਕ ਸਥਾਨ ਇੱਟਾਂ ਦੀਆਂ ਕੁਰਸੀਆਂ ਦਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕਦਮਾਂ ਦੀ ਉਡਾਣ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਿ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਚਿਹਰਿਆਂ ਨੂੰ ਰੰਗਦੇ ਸਨ (ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਆਪਣੇ ਚਿਹਰਿਆਂ ਨੂੰ ਰੰਗਣਾ ਅਪਵਾਦ ਹੈ ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੱਦ ਤੱਕ ਉਚ-ਵਰਗ ਦੇ ਲੋਕ ਵੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਰੰਗਦੇ ਸਨ) ਪਰ ਲਿਬਾਸ ਅਤੇ ਗਹਿਣਿਆਂ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸਜਾਉਣ ਦਾ ਰਿਵਾਜ ਸੀ। ਇਹ ਜ਼ਰੂਰੀ ਵੀ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਲਿਬਾਸ ਅਤੇ ਗਹਿਣਿਆਂ ਦੀ ਵੰਨ-ਸੁਵੰਨਤਾ ਕਰਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਜਾਤ, ਰੁਤਬਾ, ਇਲਾਕਾ ਅਤੇ ਧਰਮ ਦੇ ਵਖਰੇਵੇਂ ਬਾਰੇ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਸੀ। ਕਿਸੇ ਸਾਮੱਗਰੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਯਥਾਰਥਕ ਤੌਰ ਤੇ ਦਰਖਤਾਂ, ਪਹਾੜਾਂ ਆਦਿ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣਾ ਅਕੇਵੇਂ ਭਰਿਆ ਕੰਮ ਹੈ। ਫਿਰ ਵੀ ਕਈ ਵਾਰੀ ਕੱਪੜੇ ਅਤੇ ਚਮੜੇ ਤੋਂ ਬਣੀ ਕੋਈ ਚੀਜ਼ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਪਾਲਤੂ ਜਾਨਵਰਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਨਿਯਮ ਅਨੁਸਾਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਇਹ ਜ਼ਿਮੇਂਵਾਰੀ ਬਣਦੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕਰੇ। ਵੱਡੇ ਵੱਡੇ ਪਹਾੜ ਅਤੇ ਦਰਖਤਾਂ ਨੂੰ ਸਿਰ ਤੋਂ ਉਪਰ ਹੱਥਾਂ ਨੂੰ ਫੈਲਾ ਕੇ ਸੁਝਾਅ ਭਰਪੂਰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਮੁੰਦਰ ਜਾਂ ਵੱਡੀ ਸਾਰੀ ਝੀਲ ਨੂੰ ਹੱਥਾਂ ਦੀ 'ਪਤਕ' ਇਸ਼ਾਰੇ ਰਾਹੀਂ ਸਮਝਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। (XXV, 76-77) ਕਿਉਂਜੋ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਦੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦਿੱਤਾ ਹੈ, ਇਸ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਕੋਈ ਪੱਥਰ ਜਾਂ ਸੰਦੂਕ ਜਾਂ ਹੋਰ ਕੋਈ ਅਜੇਹੀ ਚੀਜ਼, ਜ਼ਰੂਰ ਹੋਵੇਗੀ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਹ ਬਹੁਪੱਖੀ ਸਮਗਰੀ ਸੀ। ਇਹ ਪਹਾੜ, ਘਰ ਦੀ ਛੱਤ ਜਾ ਰਾਜੇ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦਾ ਤਖ਼ਤ ਆਦਿ ਬਣ ਸਕਦਾ ਸੀ।

ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅੱਜ ਅਸੀਂ ਜਾਣਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਅੰਕ ਲਈ ਪਰਦੇ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਪਰ ਉਦੋਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਦੇ ਅੰਤ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਅੰਕਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਹ ਗੱਲ ਬੜੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਦਰਸਾਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮੰਚ ਤੋਂ ਚਲੇ ਜਾਣਾ ਆਦਿ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਜਾਣ ਲੈਂਦੇ ਸਨ

ਕਿ ਇਕ ਅੰਕ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਚੁਕਾ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਅੰਕ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਉਤੇ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਕਫ਼ਾ ਜਾਂ ਮਧਿਅੰਤਰ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਅਖ਼ੀਰ ਤੱਕ ਲਗਾਤਾਰ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਵਕਫ਼ੇ ਦੇ ਹੁੰਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਸੀ। ਕਿਉਂਜੋ ਸਾਡੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਖਿਆਲ ਨਹੀਂ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਇਸ ਲਈ ਅੰਕ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਸਥਾਨ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਬਦੀਲੀ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾਉਣ ਲਈ ਇਕ ਸੌਖਾ ਤਰੀਕਾ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜੇਕਰ ਤਬਦੀਲੀ ਕਿਸੇ ਬਾਹਰਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਬਾਹਰਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਲ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਤਾਂ ਪਾਤਰ ਮੰਚ ਉਤੇ ਇਕ ਚੱਕਰ ਜਿਹਾ ਬਣਾ ਕੇ ਚਲਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਥਾਨ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜੇਕਰ ਤਬਦੀਲੀ ਬਾਹਰਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤੋਂ ਅੰਦਰਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਲ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਤਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਪਿਛਲੇ ਮੰਚ ਤੇ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਕੇਵਲ ਇਸੇ ਤਬਦੀਲੀ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ 'ਅਪਤੀ' ਜਾਂ 'ਯਵਨਿਕਾ' ਜਾਂ 'ਤਿਰਾਸਕਰੀਨੀ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਕੋਈ ਸਥਾਈ ਪਰਦਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਹ ਏਨਾ ਵੱਡਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਮੰਚ ਦੀ ਚੌੜਾਈ ਅਤੇ ਉਚਾਈ ਨੂੰ ਢੱਕ ਸਕਦਾ। ਇਹ ਇਕ ਛੋਟਾ ਜਿਹਾ ਕਪੜਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਦੋ ਜਣੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿਚ ਦੋਨੋਂ ਸਿਰਿਆ ਤੋਂ ਪਕੜ ਕੇ ਖਲੇਰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਪਰਦੇ ਦੇ ਪਿਛੇ ਜਿਸ ਪਾਤਰ ਦੀ ਲੋੜ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਉਹ ਲੋੜ ਮੁਤਾਬਕ ਤੁਰਦਾ ਜਾਂ ਬੈਠਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਰੁਚੀ ਅੱਜ ਵੀ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਜਾਂ ਸੈਟਿੰਗ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਰ ਤਬਦੀਲੀ ਕਰਨੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਸਮਝੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲੀ ਚੀਜ਼ ਜੋ ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਸੀ ਉਹ ਨਵੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਰਨਾ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿਸੇ ਸੁੰਦਰ ਬਗੀਚੇ ਦਾ ਵਰਣਨ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸੁਹਣੇ ਪੌਦੇ ਅਤੇ ਫੁੱਲ ਲਗੇ ਹੋਏ ਹਨ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਮਹਿਲ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸਥਾਨ ਕਿਵੇਂ ਸਜਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਆਦਿ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਜਿਵੇਂ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੰਗ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਪਾਤਰ ਉਸ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਸ੍ਰੋਤੇ ਉਸ ਦੇ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਉਤੇ ਯਕੀਨ ਕਰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦੌਰਾਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਕਲਪਨਾ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਆਪਣੀ ਕਾਵਿਕ ਜਾਂ ਕਾਲਪਨਿਕ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤੀ ਸ਼ਕਤੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਹੁਣ ਪਾਤਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੋ ਕੇ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਭਰੀ ਇੱਛਾ ਦਾ ਇਜ਼ਹਾਰ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਨੂੰ 'ਭਰਤਵਾਕਯ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ—ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਤਕਰੀਰ ਨਾ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ।

3

ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਰਾਹੀਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਵੇਗੀ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਕ ਅੰਕ ਦੇ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਦੂਜੇ ਸਥਾਨ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਵੇਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ 'ਅਭਿਗਿਆਨ ਸ਼ਕੁੰਤਲਮ' ਦੇ ਪੰਜਵੇਂ ਅੰਕ ਨੂੰ ਹੀ ਲਵੋ। ਇਸ ਅੰਕ ਵਿਚ ਸ਼ਕੁੰਤਲ' ਇਕ ਅੰਗ ਰਖਿਅਕ ਨਾਲ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਦੇ ਮਹੱਲ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਹਰ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਨ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਨੂੰ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਵਿਆਹ ਬਾਰੇ ਕੁਝ ਵੀ ਯਾਦ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਉਥੋਂ ਬਾਹਰ ਭੇਜ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਜਿਉਂ ਹੀ ਇਹ ਅੰਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਬੈਠਾ ਹੋਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਮਿੱਤਰ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਉਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਿੰਘਾਸਨ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਬੈਠਾ ਹੋਇਆ ਕਿਉਂਕਿ ਕੁਝ ਚਿਰ ਬਾਅਦ ਉਸ ਦਾ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਇਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਜਾ ਹੁਣੇ ਹੀ ਆਪਣਾ ਸਿੰਘਾਸਨ (ਧਰਮਾਅਸਨ) ਛੱਡ ਕੇ ਗਿਆ ਹੈ। ਕਿਉਂਕਿ ਅੰਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਬੈਠੇ ਹੋਣ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਸਮਝਦੇ ਹਾਂ ਇਸ ਦੇ ਪਿਛੇ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਪਾਤਰ ਆਇਆ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਬੈਠ ਗਿਆ ਤੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਉਸ ਦੇ ਨਾਲ ਖੜਾ ਹੋ ਗਿਆ। ਉਹ ਦੋ ਜਣੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਿਰਿਆਂ ਤੋਂ ਪਰਦੇ ਨੂੰ ਫੜਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਹੁਣ ਪਰਦੇ ਨੂੰ ਹਟਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਪਾਤਰ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਤੋਂ ਪਰੇ ਇਕ ਗਾਣੇ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਰਾਜੇ ਉੱਤੇ ਵਿਅੰਗ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਜਾ ਆਪਣੇ ਹਰਮ ਦੀ ਉਸ ਔਰਤ ਵਲ ਕੋਈ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦੇ ਰਿਹਾ ਜੋ ਗਾਣਾ ਗਾ ਰਹੀ ਹੈ। ਦੁਸ਼ਯੰਤ, ਉਸ ਨੂੰ ਸ਼ਾਂਤ ਕਰਨ ਲਈ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਉਸ ਵਲ ਭੇਜਦਾ ਹੈ। ਹੁਣ ਇਕੱਲਾ ਬੈਠ ਕੇ ਉਹ ਉਸ ਗੀਤ ਬਾਰੇ ਸੋਚ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਉਸ ਨੂੰ ਬੇਚੈਨ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਹ ਗੀਤ ਉਸ ਦੇ ਕਿਸੇ ਪਹਿਲੇ ਅਨੁਵਵ ਨੂੰ ਯਾਦ ਕਰਵਾ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ। ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਬਹੁਤ ਹੀ ਵਿਆਕੁਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ (ਪਰਯਾਕੁਲ ਤਿਸ਼ਠਤੀ)। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਹੁਣ ਵੇਖਾਂਗੇ ਕਿ ਇਸ ਮੰਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਤੋਂ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੀ ਸੂਖਮਬੱਧਤਾ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਰਾਜਾ ਕਿਉਂਜੋ ਬੈਠਾ ਹੋਇਆ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਮੰਚ ਉਪਰ ਹੈ। ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਇਕ ਨੌਕਰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਮੁਹਰਲੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਰਾਜੇ ਦੀ ਭਾਲ ਵਿਚ ਆਇਆ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਇਕ ਚਕਰ ਵਿਚ ਘੁੰਮਦਾ ਹੈ (ਜਿਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰੀਕਰਮਾ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ) ਉਹ ਰਾਜੇ ਦੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਬਾਰੇ ਚੇਤੰਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜਦ ਤੱਕ ਉਸ ਦੇ ਦੋ ਤੁਕਾਂ ਵਾਲੀ ਤਕਰੀਰ ਖ਼ਤਮ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ

ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਨੂੰ ਵਿਹਲਿਆ ਹੀ ਰਹਿਣਾ ਪਏਗਾ। ਇਸ ਲਈ ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੇ ਇਥੇ ਆਪਣੀ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਤੋਂ ਕੰਮ ਲਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਨੂੰ ਵਿਆਕੁਲ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਬੈਠਾ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ। ਹੁਣ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਰਾਜੇ ਕੋਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਣਵ ਰਿਸ਼ੀ ਤੋਂ ਸੁਨੇਹਾ ਲੈ ਕੇ ਕੁਝ ਸੰਨਿਆਸੀ ਔਰਤਾਂ ਨਾਲ ਆਏ ਹਨ। ਰਾਜਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹਵਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਭਵਨ ਵਿਚ ਮਿਲਣ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨੌਕਰ ਨੂੰ ਉਥੇ ਜਾਣ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਕਰਨ ਲਈ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਫਿਰ ਉਥੇ ਇਕ ਹੋਰ ਚਕਰ ਲਾਉਣ ਦੀ ਹਰਕਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਇਹ ਸੁਝਾਅ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਭਵਨ ਵਲ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਤੋਂ ਦੂਰ ਦੋ ਗਵੱਈਏ ਰਾਜੇ ਦਾ ਜਸ ਗਾਇਨ ਕਰਦੇ ਸੁਣਾਈ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਜਿਸ ਤੋਂ ਇੰਜ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹੁਣ ਰਾਜਾ ਬਿਲਕੁਲ ਠੀਕ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਇਕ ਥਾਂ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਥਾਂ ਵਲ ਜਾਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਉਪਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਲਈ ਹੁਣ ਉਹ ਇਕ ਹੋਰ ਚੱਕਰ ਕੱਟਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਦਾ ਨੌਕਰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਹਵਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਭਵਨ ਵਿਚ ਆ ਗਏ ਹਾਂ ਇਥੇ ਹੀ ਉਚਾ ਚਬੂਤਰਾ ਹੈ ਕਿਰਪਾ ਕਰਕੇ ਉਪਰ ਚੜ੍ਹੋ" ਅਤੇ ਰਾਜਾ ਚਬੂਤਰੇ ਦੇ ਉਪਰ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ, ਤੇ ਮੁੜ ਪਿਛਲੇ ਮੰਚ 'ਤੇ ਪੁਜ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਉਪਰ ਵਲ ਚੜ੍ਹਨਾ' ਮਹਤਵਪੂਰਣ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਦੱਸਿਆ ਹੈ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਦਾ ਮੰਚ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਨਾਲੋਂ ਉਚਾਈ ਉਤੇ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਜੋ ਉਸ ਉਪਰ ਬੈਠੇ ਹੋਏ ਪਾਤਰ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਰਹਿਣ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਨਾਲ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਬਿਨਾਂ ਮੰਚ ਨੂੰ ਛੱਡਿਆ ਇਕ ਭਵਨ ਤੋਂ ਦੂਸਰੇ ਭਵਨ ਵਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਜਿਥੋਂ ਤੱਕ ਮੰਚ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਹ ਮੁੜ ਉਸੇ ਸਥਾਨ ਉਤੇ ਬੈਠਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਸਥਾਨ ਉਤੇ ਉਹ ਐਕਟ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਵੇਲੇ ਬੈਠਾ ਸੀ।

ਹੁਣ ਜਦ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਬੈਠ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਬਹੁਤ ਹੀ ਅਜੀਬ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਵਿਆਕੁਲਤਾ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਸੋਚ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ਕਿ ਮਿਲਣ ਲਈ ਆਏ ਸੰਨਿਆਸੀ ਪਤਾ ਨਹੀਂ ਕਿਸ ਮੁਸੀਬਤ ਦੀ ਖ਼ਬਰ ਦੇਣ ਆਏ ਹਨ ਅਤੇ ਫਿਰ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ, ਦੋ ਚੇਲੇ ਅਤੇ ਬਜ਼ੁਰਗ ਸੰਨਿਆਸਨ ਗੋਤਮੀ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਰਾਜੇ ਦਾ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਅਤੇ ਗੁਰੂ ਵੀ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਕੁਝ ਪਲਾਂ ਲਈ ਇਹ ਛੇ ਜਣੇ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਤੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਬਾਹਰੋਂ ਮਿਲਣ ਆਏ ਚਾਰ ਮੁਲਾਕਾਤੀ ਵੱਖ ਵੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਕੁਝ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਗੋਤਮੀ ਸਭ ਤੋਂ ਅਖੀਰਲੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਕੁਝ ਕਹਿਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਓਦੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਰਥਾਤ

ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਦਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੁਰੂ ਰਾਜੇ ਦੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਦਾ ਐਲਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਸਾਰੇ ਪਿਛਲੇ ਮੰਚ ਵਲ ਤੁਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਰਾਜੇ ਦੇ ਬਿਲਕੁਲ ਇਨਕਾਰ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਜਦੋਂ ਦੋਵੇਂ ਚੇਲੇ ਅਤੇ ਗੌਤਮੀ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨੂੰ ਉਥੇ ਛੱਡ ਵਾਪਸ ਜਾ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿਛੇ ਜਾਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਇਕ ਚੇਲਾ ਰੋਕ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਹੁਣ ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਮੁਲਾਕਾਤੀ ਮੁੜ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਵਲ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਗੁਰੂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਬਾਹਰ ਜਾਣ ਦਾ ਰਸਤਾ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਾਲ ਦੀ ਘੜੀ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਰਾਜੇ ਦੇ ਹਰਮ ਵਿਚ ਠਹਿਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਉਤੇ ਚਕਰਵਰਤੀ ਪੁੱਤਰ ਦਾ ਬਾਪ ਬਣਨ ਦੀ ਬਖ਼ਸ਼ਿਸ਼ ਹੋਈ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਇਕ ਅਜਿਹੇ ਬਾਲ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਤੇ ਚਕਰਵਰਤੀ ਹੋਣ ਦੇ ਸਾਰੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਮਿਲਦੇ ਹੋਣ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਬੜੇ ਸਨਮਾਨ ਲਈ ਰਾਜੇ ਦੇ ਹਰਮ ਵਿਚ ਰਖਿਆ ਜਾਵੇਗਾ ਅਤੇ ਜੇਕਰ ਨਾ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਫਿਰ ਉਸ ਦੇ ਪਿਤਾ ਦਾ ਆਸ਼ਰਮ ਇਥੋਂ ਦੂਰ ਨਹੀਂ ਅਰਥਾਤ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪਿਤਾ ਕੋਲ ਹੀ ਭੇਜ ਦਿੱਤਾ ਜਾਵੇਗਾ। ਜਿਉਂ ਹੀ ਰਾਜਾ ਇਹ ਰਜ਼ਾਮੰਦੀ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਗੁਰੂ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਨਾਲ ਉਥੋਂ ਤੁਰਦਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਨਹੀਂ ਗਿਆ ਪਰ ਅਸੀਂ ਇਹ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਬਾਹਰ ਜਾਣ ਲਈ ਦੋ ਰਸਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਹੋਣੇ ਹਨ ਕਿਉਂਜੋ ਗੁਰੂ ਅਤੇ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਅੰਦਰ ਵਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਤਿੰਨੇ ਮੁਲਾਕਾਤੀ ਮਹਲ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵਲ ਨੂੰ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।

4

ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਡਾ ਇਹ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾਉਣਾ ਕਿ ਦੋਵੇਂ ਧਿਰਾਂ ਦੋ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰਸਤਿਆਂ ਵਲੋਂ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲਦੀਆਂ ਹਨ, ਇਸ ਦਾ ਸਮਰਥਨ ਸਾਨੂੰ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਮੰਚ ਉਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਥਾਨ ਤੇ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ 'ਕਕਸ਼' ਸ਼ਬਦ ਨਾਲ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਰਾਹੀਂ ਅਭਿਨੇਤਾ 'ਕਕਸ਼' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਗਰੋਹ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਜ਼ਰੂਰਤ ਮੁਤਾਬਿਕ ਹਰੇਕ ਗਰੋਹ ਆਪਣੇ ਲਈ ਇਕ 'ਕਕਸ਼' ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਯਾਦ ਰਖਣ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ 'ਜਿਹੜੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪਹਿਲਾ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਉਨਾਂ ਨੂੰ ਕਕਸ਼ ਦੇ ਅੰਦਰ ਸਮਝਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜੋ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਉਹ ਕਕਸ਼ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਸਮਝੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।' (13-9) ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਸੂਦਰਕ ਦੇ 'ਮ੍ਰਿਛਕਟਿਕ' ਦੇ ਪਹਿਲੇ

ਅੰਕ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵਾਚੀਏ ਤਾਂ ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਹੋਰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਇਹ ਸ਼ੁਰੂ ਦਾ ਐਕਟ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਪਤਨੀ ਨਟੀ ਨਾਲ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਦੋਹੇਂ ਜਦੋਂ ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਕਰ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਕਿਹੜੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਘਰ ਦੀ ਰਸਮ ਉਤੇ ਸੱਦਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਉਹ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਲ ਆਉਂਦਾ ਵੇਖਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਹ ਸੱਦਾ ਪੱਤਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਮੰਚ ਤੋਂ ਦੂਰ ਹੀ ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੱਦੇ-ਪੱਤਰ ਤੋਂ ਇਨਕਾਰ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦੀ ਭਾਲ ਵਿਚ ਉਥੋਂ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਅਜੇ ਤੱਕ ਇਨਕਾਰ ਦੇ ਸ਼ਬਦ ਦੁਹਰਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਹ ਨਾਇਕ ਚਾਰੂਦੱਤ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਵਿਚ ਹੈ। ਹੁਣ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਉਪਰ ਹੈ। ਫਿਰ ਉਹ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮਤਲਬ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਅਗੇ ਤੁਰਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂ ਜੋ ਉਸ ਮੁਦਰਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਹ ਤੁਰੰਤ ਹੀ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ, 'ਓ ਮੈਂ ਵੇਖ ਲਿਆ ਚਾਰੂਦੱਤ ਨੂੰ ਜੋ ਕਿ ਘਰੋਗੀ ਦੇਵੀਆਂ ਨੂੰ ਚੜ੍ਹਾਵੇ ਭੇਟ ਕਰਨ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ।' ਕਿਉਂ ਜੋ ਚੜ੍ਹਾਵਾ ਘਰ ਦੀ ਦਹਿਲੀਜ਼ ਉਤੇ ਭੇਟਾ ਕਰਨਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਜੇ ਤੱਕ ਭੇਟਾ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਇਸ ਤੋਂ ਅਸੀਂ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾਉਂਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਉਹ ਖੁਲ੍ਹੇ ਵਿਹੜੇ ਵਿਚ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਮੂਹਰਲੇ ਦਰਵਾਜੇ ਵਲ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਚਾਰੂਦੱਤ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਹੋਣਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਅੰਦਰ ਹੀ ਹੈ। ਪਰ ਮੂਹਰਲੇ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਵਲ ਆਉਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਉਹ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤੋਂ ਇਹ ਸੁਝਾਅ ਮਿਲਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਮੂਹਰਲੇ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਤੋਂ ਅਗੇ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਉਹ ਬੈਠ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਉਸ ਦੇ ਕੋਲ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਅਰਥਾਤ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਵਾਲੀ ਮੰਚ ਤੇ ਉਸ ਨਾਲ ਜਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਥੋੜੀ ਜਿਹੀ ਗੱਲਬਾਤ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਚਾਰੂਦੱਤ ਆਪਣੇ ਮਿੱਤਰ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਚੜ੍ਹਾਵਾ ਉਹ ਚਾੜ੍ਹ ਲਵੇ ਪਰ ਉਸ ਦਾ ਮਿੱਤਰ ਕੇਵਲ ਇਨਕਾਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਚਾਰੂਦੱਤ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, 'ਤੂੰ ਆਪ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ?' ਚਾਰੂਦੱਤ ਉਸ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਹ ਸਮਾਧੀ ਲਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸੋ ਇਸ ਲਈ ਪਹਿਲੀ ਉਦਾਹਰਣ ਵਾਂਗ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਾਰੂਦੱਤ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਸਮਾਧੀ ਲਾਉਣ ਵਿਚ ਮਗਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ (ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿ ਦੁਸ਼ਯੰਤ ਬੇਚੈਨੀ ਵਿਚ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ)

ਦੂਜੇ ਪਲ ਹੀ ਵਸੰਤਸੈਨਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਪਿੱਛਾ ਸ਼ਾਰਕ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਦੋ ਲੰਗੋਟੀਏ ਯਾਰ ਵਿਟ ਅਤੇ ਚੇਤਾ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ ਕੁਝ ਪਲਾਂ ਲਈ ਮੂਹਰਲਾ ਮੰਚ ਇਕ ਲੰਮੀ ਸੜਕ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਇਹ ਚਾਰੇ ਪਾਤਰ ਪ੍ਰਵੇਸ਼

ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਦਾ ਪਿੱਛਾ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਆਪਣੇ ਨੌਕਰਾਂ ਨੂੰ ਉਚੀ ਉਚੀ ਬੁਲਾਉਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਸਮਝ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਘਰ ਆ ਚੁੱਕੀ ਹੈ। ਪਰ ਕਿਉਂਜੋ ਕੋਈ ਵੀ ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਨਹੀਂ ਖੋਲ੍ਹਦਾ ਤਾਂ ਉਹ ਪਿਛੇ ਨੂੰ ਮੁੜਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਕ ਵਾਰ ਫਿਰ ਉਹ ਸੜਕ ਉੱਤੇ ਆ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਖਾਸ ਮੌਕੇ ਉਤੇ ਸ਼ਾਰਕ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਲਈ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਗ਼ਰੀਬ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਚਾਰੂਦੱਤ ਦੇ ਪਿਛੇ ਪਈ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਘਰ ਇਥੇ ਨੇੜੇ ਹੀ ਖੱਬੇ ਪਾਸੇ ਵਲ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਮਕਸਦ ਵਸੰਤਸੈਨਾ ਨੂੰ ਉਸ ਪਾਸਿਓਂ ਬਚ ਕੇ ਨਿਕਲ ਜਾਣ ਤੋਂ ਰੋਕਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਵੰਸਤ ਸੈਨਾ ਇਹ ਖ਼ਬਰ ਸੁਣ ਕੇ ਖੁਸ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਹੁਣ ਉਸ ਪਾਸੇ ਮੁੜਦੀ ਹੈ ਜਿਥੋਂ ਕਿ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਚਾਰੂਦੱਤ ਵਲ ਮੁੜਿਆ ਸੀ। ਇਥੇ ਬਹੁਤ ਹਨੇਰਾ ਹੈ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਆਪਣੇ ਗਹਿਣੇ ਉਤਾਰਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਸੁਣ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਪਿੱਛਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਉਸ ਕੋਲ ਨਾ ਪੁਜ ਜਾਣ। ਜਦੋਂ ਉਹ ਆਪਣੀ ਝਾਂਜਰ, ਫੁਲਾਂ ਦਾ ਹਾਰ ਆਦਿ ਉਤਾਰਨ ਵਿਚ ਰੁੱਝੀ ਹੋਈ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਉਸ ਸਮੇਂ ਚਾਰੂਦੱਤ ਆਪਣੀ ਸਮਾਧੀ ਖ਼ਤਮ ਕਰਕੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਚੜ੍ਹਾਵਾ ਲੈਣ ਲਈ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਨੂੰ ਬੰਦ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹੋਇਆਂ ਵੀ ਮੰਨ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨੌਕਰਾਣੀ ਦੀ ਮਦਦ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਨੌਕਰਾਣੀ ਨੂੰ ਚੜ੍ਹਾਵਾ ਲੈਣ ਲਈ ਅਤੇ ਲੈਂਪ ਚੁਕਣ ਲਈ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪ ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਖੋਲ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਜਿਉਂ ਹੀ ਉਹ ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਖੋਲ੍ਹਦਾ ਹੈ, ਬਾਹਰ ਖੜ੍ਹੀ ਹੋਈ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਲੈਂਪ ਬੁਝਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਫਿਰ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦੂਜਾ ਲੈਂਪ ਲੈਣ ਲਈ ਅੰਦਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਸ਼ਾਕਰ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਸਾਥੀ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਦੀ ਭਾਲ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜਿਉਂ ਹੀ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦੂਜਾ ਲੈਂਪ ਲਿਆ ਕੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਕਰਦੀ ਹੈ ਉਦੋਂ ਉਹ ਚਾਰੂਦੱਤ ਦੇ ਘਰ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੁਜ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਿਥੇ ਕਿ ਮੂਰਖ ਸ਼ਾਕਰ ਪਹਿਲਾਂ ਨੌਕਰਾਣੀ ਅਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨੂੰ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਸਮਝ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਟਾ, ਸ਼ਾਕਰ ਵਲੋਂ ਮੁਆਫ਼ੀ ਮੰਗਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਅੱਗੇ ਚਲੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਅੰਦਰ ਕਮਰੇ ਵਿਚ ਚਾਰੂਦੱਤ ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਨੂੰ ਨੌਕਰਾਣੀ ਸਮਝ ਲੈਂਦਾ ਹੈ। ਅਖੀਰ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਅਤੇ ਨੌਕਰਾਣੀ ਅੰਦਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਚਾਰੂਦੱਤ ਨੂੰ ਸ਼ਾਕਰ ਦੀ ਸ਼ਰਾਰਤ ਬਾਰੇ ਦੱਸਦੇ ਹਨ।

ਇਹ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਸਾਰੇ ਅੰਕ ਵਿਚ (1) ਚਾਰੂਦੱਤ ਦੇ ਘਰ ਦਾ ਅੰਦਰਲਾ ਵੇਹੜਾ (2) ਘਰ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਸੜਕ (3) ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਦੇ ਘਰ ਵਲ ਜਾਂਦੀ ਸੜਕ (4) ਵਸੰਤ ਸੈਨਾ ਦਾ ਘਰ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਘਰ ਵਲ ਜਾਂਦੀ ਉਸ ਸੜਕ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਹੈ ਜਿਸ ਉਤੇ ਉਸ ਦਾ ਪਿੱਛਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ'

ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਪੰਜ 'ਕਕਸ਼' ਹਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੂਤਿਆਂ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਲਈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਥਾਪਤ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ।

ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸ ਆਏ ਹਾਂ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਦੇ ਮੰਚ ਦੇ ਹਿੱਸੇ 'ਨੇ ਪੱਥ' ਉੱਤੇ ਦੋ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਪਿਛਲੇ ਮੰਚ ਵਲ ਖੁਲ੍ਹਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਵਲ, ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਦਰਵਾਜ਼ੇ ਵੱਖ ਅਭਿਨੈ ਖੇਤਰਾਂ, ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਜਾਣ ਲਈ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ।

5

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ, 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਅਨੁਸਾਰ, 'ਜੋ ਪਾਤਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪਹਿਲਾਂ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉਹ 'ਕਕਸ਼' ਦੇ ਅੰਦਰ ਸਮਝੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜੋ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉਹ 'ਕਕਸ਼' ਦੇ ਬਾਹਰ ਸਮਝੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ।' ਇਸ ਦਾ ਅਸਲ ਮਤਲਬ ਕੀ ਹੈ ? ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਸ਼ਾਖਾਦੱਤ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮੁਦਰਾ ਰਾਕਸ਼ਸ਼' ਦੀ ਤੀਜੀ ਝਾਕੀ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ । ਜਿਵੇਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਇਹ ਨਾਟਕ ਚਾਣਕਯ ਦੀ ਅਗਵਾਹੀ ਹੇਠ ਚੰਦਰਗੁਪਤ ਦੇ ਮੌਰੀਆ ਰਾਜ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੈ ਪਰ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਚਾਣਕਯ ਦੇ ਉਸ ਜਤਨ ਨਾਲ ਵੀ ਸੰਬੰਧ ਰੱਖਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਹ ਮੰਤਰੀ ਰਾਕਸ਼ਸ਼ ਨੂੰ ਚੰਦਰਗੁਪਤ ਦਾ ਵਫ਼ਾਦਾਰ ਹੋਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਦਾ ਹੈ । ਤੀਜੇ ਅੰਕ ਵਿਚ ਚਾਣਕਯ ਅਤੇ ਚੰਦਰਗੁਪਤ ਆਪਸ ਵਿਚ ਲੜਨ ਦਾ ਸਵਾਂਗ ਭਰਦੇ ਹਨ । ਕਿਉਂਕਿ ਚੰਦਰਗੁਪਤ ਨੇ ਸ਼ਹਿਰ ਵਾਸੀਆਂ ਨੂੰ ਚਾਨਣੀ ਰਾਤ ਨੂੰ ਤਿਉਹਾਰ ਮਨਾਉਣ ਦਾ ਹੁਕਮ ਦਿੱਤਾ ਹੈ । ਚਾਣਕਯ ਇਸ ਹੁਕਮ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਇਹ ਝਾਕੀ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤੇ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਮਹਲ ਦੇ ਸਰਕਾਰੀ ਕਰਮਚਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਇਹ ਹਦਾਇਤਾਂ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਮਹਲ ਦੀ ਛੱਤ ਉਤੇ ਠੀਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨ ਕਿਉਂਜੋ ਰਾਜਾ ਇਸ ਤਿਉਹਾਰ ਨੂੰ ਛੱਤ ਦੀ ਉਚਾਈ ਤੋਂ ਮਾਣਨ ਦੀ ਇੱਛਾ ਰਖਦਾ ਹੈ । ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤੇ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਹੁਣ ਮਹਲ ਦੇ ਕਿਸੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ । ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਹੁਕਮ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਹੁਕਮ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਸ਼ਹਿਰ ਵਾਸੀਆਂ ਨੂੰ ਚੇਤਾਵਨੀ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਸਰਕਾਰੀ ਕਰਮਚਾਰੀਆਂ ਵਲੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਭਰੋਸਾ ਦਿਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇਗਾ ਤਾਂ ਫਿਰ ਰਾਜੇ ਦੇ ਆਉਣ ਦਾ ਐਲਾਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ।

ਰਾਜੇ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਆਮ ਵਾਂਗ ਸ਼ਾਇਦ ਪਿਛਲੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪਰਦੇ ਦੇ ਇਸਤੇਮਾਲ ਨਾਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮਨਬਚਨੀ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਰਾਜਾ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤੇ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਖੁਲ੍ਹੀ ਛੱਤ ਵੱਲ ਲੈ ਜਾਵੇ। ਫਿਰ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ 'ਇਹ ਰਹੀ ਖੁਲ੍ਹੀ ਛੱਤ।' ਮਹਾਰਾਜਾ ਆਹਿਸਤਾ ਜਿਹਾ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਸਾਨੂੰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਜਾ ਕੇਵਲ ਉਪਰ ਚੜ੍ਹਨ ਦਾ ਬਹਾਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉਤੇ ਕੋਈ ਉਚੀ ਥਾਂ ਨਹੀਂ ਜਿਥੇ ਕਿ ਅਸਲ ਵਿਚ ਰਾਜਾ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਬਸ ਏਨਾ ਹੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਆਪਣੇ ਕਦਮਾਂ ਨੂੰ ਉਪਰ ਚੁਕਦਾ ਹੋਇਆ ਪਿਛਲੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੋ ਕਿ ਖੁਲ੍ਹੀ ਛੱਤ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿੱਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿੰਨੀ ਦੇਰ ਉਹ ਉਥੇ ਠਹਿਰਦਾ ਹੈ, ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਪਤਝੜ ਦੇ ਇਸ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਮੌਸਮ ਵਿਚ ਚਾਰੇ ਪਾਸੇ ਨਜ਼ਾਰਾ ਕਿੰਨਾ ਪਿਆਰਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ।' ਉਹ ਸਾਰਾ ਸਮਾਂ ਖੜਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਸ ਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਚਾਣਕਯ ਨੇ ਉਸ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਹੁਕਮ ਜਾਰੀ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਗੁੱਸਾ ਚੜ੍ਹਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਨੌਕਰ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਥਲੇ ਬੈਠਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਲਈ ਇਕ ਥਾਂ ਬਣਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਹੇਠਾਂ ਬੈਠਦਿਆਂ ਹੀ ਉਹ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤੇ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਮੰਤਰੀ ਨੂੰ ਮਿਲਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸਾਰੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਸ ਤੋਂ ਅਗਲਾ ਵਾਕ ਮੰਚ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੈ। 'ਤਾਂ ਫਿਰ ਚਾਣਕਯ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਘਰ ਵਿਚ ਉਦਾਸ ਬੈਠਾ ਹੋਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਉਤੇ ਗੁੱਸੇ ਦੇ ਆਸਾਰ ਹਨ।' ਇਸ ਮੰਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਤੋਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਦੇ ਮੰਚ ਤੋਂ ਹੈ ਅਤੇ ਪਿਛਵਾੜਿਓਂ ਇਕ ਕੱਪੜਾ ਪਰਦੇ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸਤੇਮਾਲ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਅਗੇ ਇਕ ਦਿਲਚਸਪ ਨੁਕਤਾ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਚਾਣਕਯ ਸਿੱਧਾ ਹੀ ਇਕ ਲੰਮੀ ਸਾਰੀ ਮਨਬਚਨੀ ਬੋਲਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਫਿਰ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾ ਦੁਬਾਰਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਹ ਪਹਿਲਾਂ ਮੂਹਰਲੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੀ ਇਸ ਈਰਖਾ ਰਹਿਤ ਨੌਕਰੀ ਉੱਤੇ ਕਾਵਿਕ ਖ਼ਿਆਲਾਂ ਵਿਚ ਗੁੰਮ ਹੁੰਦਾ ਹੋਇਆ ਉਹ ਇਸ ਗੱਲ ਨਾਲ ਸਹਿਮਤੀ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨੌਕਰੀ ਦਾ ਜੀਵਨ ਕੁੱਤੇ ਦੇ ਜੀਵਨ ਤੋਂ ਵੀ ਬੇਹਤਰ ਹੈ। ਉਹ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਇਹ ਚਾਣਕਯ ਦਾ ਘਰ ਹੈ।" 'ਮੈਨੂੰ ਅੰਦਰ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।' ਉਹ ਇਹ ਕਹਿ ਕੇ ਅੰਦਰ ਦਾਖਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਅਰਥਾਤ ਉਹ ਪਿਛਲੇ ਪਾਸੇ ਵਾਲੇ ਮੰਚ ਵਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਚਾਣਕਯ ਨੂੰ ਵੇਖਦਾ ਹੈ। ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਉਸ ਦੀ ਵਡਿਆਈ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਸ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਝੁਕਦਾ ਹੈ। ਚਾਣਕਯ ਰਾਜੇ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਕਬੂਲ ਕਰਦਾ ਹੈ।



ਤਸਵੀਰ 9—ਭਾਰਤੇਂਦੂ ਹਰੀਸ਼ਚੰਦਰ, ਪਹਿਲਾ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਜਿਸ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਨਵੀਂ ਦਿਸ਼ਾ ਦਿੱਤੀ। ਉਸਦਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕ ਸੀ 'ਸਤਯ ਹਰੀਸ਼ਚੰਦਰ'।



ਤਸਵੀਰ 10—ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਬਾਨੀ ਅਨਾਸਾਹਿਬ ਕਿਰਲੋਸਕਰ। ਇਸ ਕੰਪਨੀ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨੇ ਖੁਦ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ 'ਅਭੀਜਨਾਨ ਸ਼ਕੁੰਤਲਮ' ਦੀ ਕੀਤੀ ਸੀ।



ਤਸਵੀਰ 11—ਬਾਲ ਗੰਧਰਵ ਜਿਸ ਨੇ ਇਕ ਸਮੇਂ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਨੂੰ ਮਾਤ ਪਾ ਦਿੱਤਾ।
ਉਸਨੇ ਗੰਧਰਵ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਬਣਾਈ।



ਤਸਵੀਰ 12—ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਦੇ ਮਾਰਗ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਕ ਵਿਸ਼ਨੂੰਦਾਸ ਭਾਵੇ ।

ਉਸ ਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਜਾ ਕਿਥੇ ਹੈ। ਉਹ ਖੜਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਮੈਨੂੰ ਉਥੇ ਲੈ ਚਲੋ।" ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਹ ਦੋਵੇਂ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਹੁਣ ਉਹ ਮਹਲ ਵਿਚ ਆ ਚੁਕੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤੇ ਦੀ ਅਗਲੀ ਤਕਰੀਰ ਤੋਂ ਇਸ ਬਾਰੇ ਪਤਾ ਲਗਦਾ ਹੈ। "ਇਹ ਖੁਲ੍ਹੀ ਛੱਤ ਹੈ। ਹਜ਼ੂਰ ਜਰਾ ਆਹਿਸਤਾ ਉਪਰ ਚੜ੍ਹਨਾ"। ਚਾਣਕਯ ਚੜ੍ਹਨ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਜਾ ਤਖ਼ਤ ਉੱਤੇ ਬੈਠਾ ਹੈ। ਉਹ ਉਸ ਦੇ ਕੋਲ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਸਾਰਾ ਸਮਾਂ ਚੰਦਰਗੁਪਤ ਕਿਥੇ ਸੀ ? ਉਹ ਕੀ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ ? ਜਦੋਂ ਉਹ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਬੈਠਾ ਸੀ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਮੰਤਰੀ ਨੂੰ ਮਿਲਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਉਸ ਦੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਵਿਚ ਉਸ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਮੰਤਰੀ ਦੇ ਆਉਣ ਤਕ ਇਕ ਲੰਮਾ ਵਕਫ਼ਾ ਵਾਪਰਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਸਾਰੇ ਸਮੇਂ ਕੀ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਬੈਠਾ ਰਿਹਾ ਸੀ ? ਬਿਲਕੁਲ ਉਹ ਬੈਠਾ ਸੀ। 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦਾ ਮਤਲਬ ਇਸ ਗੱਲ ਤੋਂ ਹੀ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਉਸ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪਾਤਰ ਅੰਦਰ ਸਮਝੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਚਾਣਕਯ ਦੇ ਆਉਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਾਰਾ ਮਸਾਂ ਅਸੀਂ ਉਸ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਵੇਖਦੇ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਅੰਦਰ ਦੇ ਕਕਸ਼ ਵਿਚ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਉਦੋਂ ਹੀ ਅਸੀਂ ਉਸ ਨੂੰ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸ਼ਾਹੀ ਗੁਮਾਸ਼ਤਾਂ ਅਤੇ ਚਾਣਕਯ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਵੀ ਉਸ ਨਾਲ ਅੰਦਰ ਜਾਂਦੇ ਹਾਂ ਅਤੇ ਚੰਦਰ ਗੁਪਤ ਨੂੰ ਮੁੜ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ।

6

ਮੰਚ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣਾ ਸਹਿਤ ਇਸ ਚਰਚਾ ਤੋਂ ਪਾਠਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਦ੍ਰਿੜ ਕਰਾਉਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ ਕਿ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਕਿਸ ਹੱਦ ਤਕ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਿਯਮਬੱਧ ਰੰਗਮੰਚ 1000-1500 ਸਾਲ ਪੁਰਾਣਾ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਪਿਛਲੇ ਚਾਰ ਪੰਜ ਸੌ ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਨੇ ਲੁਪਤ ਹੋ ਜਾਣਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਕੋਈ ਨਿਸ਼ਾਨ ਤੱਕ ਨਹੀਂ ਰਹਿਣਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਇਕ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦਾ ਭਾਰਤ ਉੱਤੇ ਜਿੱਤ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਬਾਹੀ ਦਾ ਕਾਰਨ ਸੀ। ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੇ ਆਉਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕੋਈ ਵੀ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਜਿੱਤ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਪੱਧਰ ਤਕ ਨਹੀਂ ਪਹੁੰਚੀ ਇਸ ਲਈ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਬਰਕਰਾਰ ਰਖਿਆ ਗਿਆ। ਪਰ ਸਮਾਜ ਦੇ ਸਭਿਅਕ ਅਤੇ ਅਗਾਂਹ ਵਧੂ ਤਬਕੇ ਵਲੋਂ ਹੁਲਾਰਾ ਨਾ ਮਿਲਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਪਰੰਪਰਾ ਨਿਘਰਦੀ ਹੀ ਗਈ।

ਇਤਿਹਾਸਕਾਰ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਦੇ ਹਨ ਕਿ ਕੁਝ ਰਾਜਿਆਂ ਨੇ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਵਿਜੈਨਗਰ ਰਿਆਸਤ ਦੇ ਰਾਜੇ ਨੇ ਕਲਾ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਲਈ ਬਹੁਤ ਹੀ ਉਦਾਰ ਚਿੱਤ ਹੋ ਕੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕੀਤੀ। ਪਰ ਜਿਥੋਂ ਤੱਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, ਸਿਵਾਇ ਨਕਲ ਕਰਨ ਦੀ ਪੁਰਾਣੀ' ਰੁਚੀ ਤੋਂ ਹੋਰ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤਕ ਇਸ ਦੇ ਵੀ ਕੋਈ ਠੋਸ ਸਬੂਤ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੇ।

ਜਿਥੇ ਬਦਲਦੇ ਰਾਜਸੀ ਅਤੇ ਸਮਾਜਕ ਹਾਲਤ ਨਾਟਕ ਉਤੇ ਕਿੰਨਾ ਮਾੜਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ, ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਇਸ ਦੀ ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਦਿੱਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਬ੍ਰਹਮਾ ਨੂੰ ਸੂਚਿਤ ਕੀਤਾ ਕਿ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਰੋਮਾਂਸ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਉਦੋਂ ਤੱਕ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਜਦੋਂ ਤੱਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਇਸਤਰੀਆਂ ਦੇ ਕਿਰਦਾਰ ਨੂੰ ਇਸਤਰੀਆਂ ਨਾ ਨਿਭਾਉਣ। ਉਸ ਨੇ ਕਿਹਾ "ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਆਦਮੀਆਂ ਦਾ ਠੀਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨਾ ਨਾ ਮੁਮਕਿਨ ਹੈ।" (1-46) ਇਸ ਲਈ ਬ੍ਰਹਮ ਦੇਵ ਨੇ ਅਪੱਸ਼ਰਾ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਵਿਕ੍ਰਮੋਉਰਵਸੀ' ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਜਿਹੜਾ ਨਾਟਕ ਇੰਦਰ ਅਤੇ ਹੋਰ ਦੇਵਤਿਆਂ ਲਈ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਸੀ ਉਸ ਵਿਚ ਉਰਵਸੀ ਨੇ ਨਾਇਕਾ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਹੈ। ਇਹ ਰੁਚੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਲੁਪਤ ਹੋ ਚੁਕੀ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਮੰਦਰਾਂ ਵਿਚ ਨੱਚਣ ਵਾਲੀਆਂ ਕੁੜੀਆਂ ਨੂੰ ਰਖਦੇ ਸਨ। ਜਿਥੋਂ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ, ਅਜੇ ਤਕ ਇਹ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ ਕਿ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੀਤਾ ਜਾਏ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਇਹ ਹੈਰਾਨੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਕਿਤੇ ਇਹ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦੀ ਜਿੱਤ ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਨਤੀਜਾ ਤਾਂ ਨਹੀਂ। ਭਾਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਸਮਾਜ ਵਿਚੋਂ ਆਪਣਾ ਸਥਾਨ ਗਵਾ ਚੁਕਾ ਹੈ ਪਰ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਸੂਝ ਬੂਝ ਬੜੇ ਹੀ ਅਸਾਧਾਰਣ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਜੀਵ ਰਹੀ ਹੈ। ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹਨੇਰੇ ਵਿਚ ਹੋਣ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸੰਤ ਭਗਤ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਏ। ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਚੇਤੰਨਯ ਦੇਵ, ਦੱਖਣ (ਕਰਨਾਟਕ) ਵਿਚ ਪੁਰੰਦਰਾਦਾਸ, ਅਤੇ ਉਤਰੀ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਕਬੀਰ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਕੇਵਲ ਭਗਤੀ ਰਸ ਦੇ ਗੀਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਰਚਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਅਜੇਹੇ ਲੇਖਕ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਸਥਿਤੀਆਂ ਅਤੇ ਅਕਸਰ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਯਕੀਨਨ ਉਹ ਅਜੇਹੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦੇਣ ਦੇ ਜ਼ਿੰਮੇਂਵਾਰ ਹਨ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ 'ਹਰੀ ਕਥਾ' ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਗੀਤਾਂ, ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ, ਟਿੱਪਣੀਆਂ, ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ, ਰਾਹੀਂ ਭਗਤੀ ਰਸ, ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਨੂੰ ਮਿਲੇ ਜੁਲੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਕੋਈ ਇਕ ਕਲਾਕਾਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਿਆ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਕੁਝ ਵੀ ਹੋਵੇ, ਇਹ

ਬਹੁਤ ਹੀ ਅਜੀਬ ਤੱਥ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹਾ ਸਮਾਜ ਜਿਸ ਨੇ ਭਾਸ, ਕਾਲੀਦਾਸ, ਭਵਭੂਤੀ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਲੇਖਕ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿਤਾ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਜਿਥੋਂ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਹੈ ਇਹ ਪੰਜ ਜਾਂ ਛੇ ਸੌ ਸਾਲ ਤੱਕ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਨੇਰੇ ਪੱਖ ਵਿਚ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ। ਕੇਵਲ ਅਠਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਮੱਧ ਵਿਚ ਪਰਦਾ ਫਿਰ ਉਠਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਪੁਰਾਣਿਆਂ ਦੀ ਬੜਬੜ ਅਤੇ ਪੁਰਾਣੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਜੋ ਕਿ ਆਪਣੀਆਂ ਸਤਰਾਂ ਭੁੱਲ ਚੁਕੇ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਵੀ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੇ ਕਿ ਉਹ ਕੀ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ।

4. ਮਧਿਅੰਤਰ

1

ਪੂਰਵ ਲਿਖਿਤ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਆਰੰਭਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਭਾਵ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਪਿਛਲੀ ਸਦੀ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਤਨ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਦਗਮ ਤਕ, ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਇਕ ਮਤ ਵਿਚਾਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਬਿਲਕੁਲ ਲੋਪ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਹਨੇਰੇ ਪੱਖ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਨਦੇ ਹੋਏ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਜੇ ਪੂਰਾ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤਕ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਆ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਕਾਂਡ ਵਿਚ ਸੁਝਾਅ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਮੁਸਲਮਾਨੀ ਸ਼ਾਸਨ ਸੌਖਿਆਂ ਹੀ ਇਸ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਦਾ ਸਮਰਥਨ ਕਰਦਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ।

ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਤਨ ਤਾਂ ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀਂ ਤਕ ਹੀ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ (ਇਹ ਨਾਟਕਾਰ ਹੋਣ ਨਾਲੋਂ ਵਿਦਵਾਨ ਵਧੇਰੇ ਸਨ) ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ। ਪਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਤਾਂ ਬਹੁਤ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਹੋਣ ਤੋਂ ਰਹਿ ਗਈ ਸੀ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਉਪਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋ ਰਹੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਪਭ੍ਰੰਸ਼ ਕਰਕੇ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਹਰ ਇਕ ਅਪਭ੍ਰੰਸ਼ ਉਪਭਾਸ਼ਾ ਨੇ ਛੇਤੀ ਹੀ ਇਕ ਸ਼ਕਲ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਨੀ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਤਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅੰਤਿਮ ਸ਼ਕਲ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਹਿੰਦ-ਆਰਿਆਈ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਜਾਣਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗਿਆ। ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਇਹ ਭਾਸ਼ਾ ਭਾਵੇਂ ਆਪਣਾ ਸਾਹਿੱਤ ਸਿਰਜਣ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਦੂਰ ਸੀ ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਕੁਝ ਕੁ ਉਪ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਬਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀਂ ਤਕ ਸਾਹਿੱਤ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ। ਇਸ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਜੋ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚੋਂ ਤਾਂ ਨਹੀਂ ਨਿਕਲੀਆਂ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ ਹੈ, ਵਿਚ ਨੌਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀਂ ਤਕ ਆਪਣਾ ਸਾਹਿੱਤ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਅਜੇਹੇ ਹਾਲਾਤ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਇਹ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਦਸਵੀਂ ਸੱਦੀ ਤੋਂ ਪੰਦਰਵੀਂ ਜਾਂ ਸੋਲ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਤਕ ਕੋਈ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ

ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਇਸ ਤੋਂ ਸਾਡਾ ਭਾਵ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹ ਹੋ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਇਤਨੀਆਂ ਉਨਤ ਨਹੀਂ ਸਨ ਹੋਈਆਂ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਰਚਿਆ ਜਾਂਦਾ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਦਰਾਵੜ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ (ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ) ਭਾਵੇਂ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਸਨ ਪਰ ਉਹ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਇਨੀਆਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਸਨ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣਾ ਕੋਈ ਨਾਟਕ ਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰ ਸਕੀਆਂ।

ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਦਾ ਮਤਲਬ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਦਾਚਿਤ ਨਹੀਂ। ਇਹ ਯਕੀਨ ਕਰ ਲੈਣਾ ਮੁਸ਼ਕਲ ਹੈ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਜੋ ਕਿ ਕਈ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਮਨੋਰੰਜਨ ਅਤੇ ਸਿੱਖਿਆ ਦਾ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਸਾਧਨ ਰਿਹਾ ਹੋਵੇ ਉਸ ਦੀ ਇਕ ਦਮ ਬਿਲਕੁਲ ਅਣਹੋਂਦ ਹੋ ਜਾਵੇ। ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਬੁੱਧ ਮੱਤ ਦੀ ਚੜ੍ਹਦੀ ਕਲਾਂ ਦੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਰਾਜਾ ਅਸ਼ੋਕ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਉੱਤੇ ਪਾਬੰਦੀ ਲਗਾਈ ਹੋਈ ਸੀ (ਉਹ ਆਪਣੇ ਇਕ ਸ਼ਿੱਲਾਲੇਖ ਤੇ ਉਕਰੇ ਹੋਏ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, 'ਸਮਾਜੋ ਨਾ ਕਟਾਬੋ' ਅਰਥਾਤ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੀ ਆਗਿਆ ਨਹੀਂ ਦੇਣੀ ਚਾਹੀਦੀ) ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਕਸਤ ਹੁੰਦਾ ਰਿਹਾ। ਇਸ ਲਈ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਮੁਸਲਮਾਨਾ ਦੀ ਜਿੱਤ ਸਮੇਂ ਦੱਬਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦਾ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਮੁਸਲਮਾਨ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਉਪ ਮਹਾਂਦੀਪ ਦੇ ਉੱਤਰ ਕੇਂਦਰੀ ਅਤੇ ਉੱਤਰ ਪੱਛਮੀ ਹਿੱਸੇ ਤੋਂ ਅੱਗੇ ਨਹੀਂ ਵਧੇ ਸਨ। ਕਈ ਸਦੀਆਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਤੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ' ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰ ਆਪਣੀ ਇਕ ਵਖਰੀ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋ ਗਏ ਸਨ। 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ' ਵਿਚ ਵੀ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਪੁੱਤਰਾਂ ਉਤੇ ਸ਼ਰਾਪ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਮੁੜ ਮੁੜ ਕਿਸੇ ਨੀਵੀਂ ਜ਼ਾਤ ਵਿਚ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦੇ ਰਹਿਣਗੇ। ਨੀਵੀਂ ਜਾਂ ਉਚੀ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਲੋਕ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ 'ਚਾਰਣ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀਂ ਤਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਇਕ ਜੱਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਸੀ। ਭਾਰਤ ਦਾ ਇਤਿਹਾਸ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੋਈ ਵੀ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਜਾਂ ਸੁਦੇਸ਼ੀ ਜੇਤੂ ਜ਼ਾਤ ਪਾਤ ਦੀ ਇਸ ਮਜ਼ਬੂਤੀ ਨੂੰ ਮਿਟਾ ਨਹੀਂ ਸਕਿਆ। ਪੁਰਾਣੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਇਹ ਬਿਲਕੁਲ ਅਸੰਭਵ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਜ਼ਾਤ ਨੂੰ ਇਕ ਜੱਦੀ ਪੇਸ਼ਾ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹੋ ਹੀ ਉਪਜੀਵਕਾ ਦਾ ਸਾਧਨ ਸੀ। 'ਚਾਰਣਾ' ਸਦਕਾ ਇਕ ਪਾਸੇ ਜ਼ਾਤ ਪਾਤ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ (ਪੁਰਾਤਨ ਵੀਰ ਗਾਥਾ ਕਾਵਿ) ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਪਕੇ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਪਕੜ ਲਈਆਂ ਸਨ।

2

ਸਾਰੀਆਂ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ੱਗ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਦੇ ਹਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹਰ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੂਪ ਕਾਵਿਕ ਸੀ। ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਤੋਂ ਕੁਝ ਹੱਦ ਤਕ ਇਕ ਚੰਗੀ ਵਿਕਸਤ ਵਾਰਤਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਤਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ 'ਚਾਰਣ' ਜ਼ਾਤੀ ਦੀ ਚੜ੍ਹਤ ਹੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਇਹ 'ਚਾਰਣ' ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਗਵੱਈਏ 'ਸੂਤਾਂ' ਦੇ ਹੀ ਉਤਰ ਅਧਿਕਾਰੀ ਹਨ। ਉਹ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਕਹਾਣੀਆਂ ਹੀ ਉਚਾਰਦੇ ਸਨ। ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਰਾਜੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਰਨ ਲੱਗੇ ਅਤੇ ਸਮਾਂ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਅਮੀਰ ਲੋਕ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਰਦੇ ਰਹੇ। ਇਹ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨਾਲ ਵੀ ਜੁੜ ਗਈ। ਪਰੰਪਰਾਪਤ ਵੀਰ ਗਾਥਿਕ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਹੁਣ ਇਹ ਗਵੱਈਏ ਆਪਣੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪੂਰਵਜਾਂ ਦੀ ਸ਼ਾਨ ਵਿਚ ਵੀ ਗਾਂਉਣ ਲੱਗੇ ਸਨ (ਅਕਸਰ ਇਹ ਸ਼ਾਨੋ ਸ਼ੌਕਤ ਦੇ ਗੀਤ ਕਾਲਪਨਿਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ) ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਕਾਂਡ ਵਿਚ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਗਵੱਈਏ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬਾਨੀ ਸਨ। ਇਕੱਲਾ ਗਵੱਈਆ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਦੋ ਬੰਦੇ ਹੋਰ ਵੀ ਲੈ ਲੈਂਦਾ ਸੀ (ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਲਵ ਅਤੇ ਕੁਸ਼ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣੇ ਜਾਣ ਲੱਗੇ। ਲਵ ਅਤੇ ਕੁਸ਼ ਦੋ ਮੋਢੀ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਵੀ ਬਾਲਮੀਕ ਨੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਰਾਮਾਇਣ ਉਚਾਰਣ ਕਰਨ ਦੀ ਸਿਖਿਆ ਦਿੱਤੀ ਸੀ।) ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚਲੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪੀ ਹਿੱਸੇ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾ ਵੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਪਹਿਲੇ ਪਹਿਲੇ ਇਸ ਉਚਾਰਣ ਕਲਾ ਨੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਇਕ ਰੂਪ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਅਸੀਂ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ। ਉਚਾਰਣ ਕਰਨ ਦੇ ਇਸ ਮੁੱਢਲੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਹੋਣ ਦੇ ਸਭ ਤੱਤ ਮੌਜੂਦ ਸਨ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਰੂਪ ਜਾਰੀ ਰਿਹਾ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਆਮ ਆਦਮੀਆਂ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਰੁਚੀ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਅਦ ਵੀ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਦਾ ਇਹ ਰੂਪ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਖਿੱਚ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਿਆ ਰਿਹਾ। ਅਤੇ ਪੱਕੇ ਤੌਰ ਤੇ 'ਚਾਰਣ' ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਸਥਾਪਤ ਹੋਣ ਨਾਲ ਇਸ ਨੇ ਸਾਡੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸਾਰਾ ਢਾਂਚਾ ਹੀ ਬਦਲ ਦਿੱਤਾ।

ਪੁਰਾਤਨ ਰਵਾਇਤ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਿਸੇ ਮਹਿਲ ਦੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਵਿਚ ਜਾਂ ਫਿਰ ਕਿਸੇ ਮੰਦਰ ਦੇ ਖੁਲ੍ਹੇ ਅਹਾਤੇ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਅਤੇ ਇਹ ਵੀ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਅਵਸਰ ਉੱਤੇ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕਿਸੇ ਸ਼ਾਹੀ ਖੁਸ਼ੀ

ਦੇ ਮੌਕੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਕਿਸੇ ਦੇਵਤੇ ਦੇ ਤਿਉਹਾਰ ਉਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਜੋ 'ਪੇਸ਼ਾਵਰ' ਚਾਰਣ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਉਹ ਬੜੀ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਖਾਸ ਮੌਕੇ ਜਾਂ ਉਤਸਵ ਦੀ ਉਡੀਕ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਤਾਂ ਪ੍ਰਤੀਦਿਨ ਆਪਣੀ ਰੋਟੀ ਪੈਦਾ ਕਰਨੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਹਰ ਇਕ ਦਿਨ ਉਸ ਲਈ ਉਤਸਵ ਦਾ ਦਿਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਉਹ ਕਿਸੇ ਸ਼ਹਿਰ ਜਾਂ ਪਿੰਡ ਵਿਚ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਜਾਂ ਤਾਂ ਆਪ ਜਨਤਾ ਕਰਦੀ ਸੀ ਜਾਂ ਫਿਰ ਸਥਾਨਕ ਅਮੀਰ ਲੋਕ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਉਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਆਲੀਸ਼ਾਨ ਮਹੱਲ ਦਾ ਭਵਨ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਮੰਦਰ ਦਾ ਢੁੱਕਵਾਂ ਜਿਹਾ ਅਹਾਤਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਸੜਕ ਦੇ ਚੌਰਾਹੇ ਉਤੇ ਜਾਂ ਖੁਲ੍ਹੇ ਮੈਦਾਨ ਵਿਚ ਹੀ ਆਪਣਾ ਥੜਾ ਬਣਾ ਲੈਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਸੀ।

ਮੰਨ ਲਵੋ ਕਿ ਉਹ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਰਾਮਾਇਣ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿਧ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਾਠ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਕਹਾਣੀ ਬਾਰੇ ਪਤਾ ਹੈ ਪਰ ਜੋ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੇ ਸਨ ਉਹ ਇਸ ਵਿਚਲੇ ਕਈ ਰੌਚਿਕ ਵੇਰਵਿਆਂ ਤੋਂ ਵਾਂਝੇ ਰਹਿ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਗਵੱਈਏ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪਰਿਵਾਰ ਵਿਚ ਉਚਾਰਣ ਦੀ ਪੂਰੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਹ ਮੂਲ ਪਾਠ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਦਾ ਅਤੇ ਉਚਾਰਣ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਕੋਈ ਅਜੇਹਾ ਢੰਗ ਅਪਨਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਉਸ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਸਮਝ ਸਕਣ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਪੂਰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮਾਣ ਸਕਣ। ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਆਰੰਭਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਨਾਲ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਨਟੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਟੀ ਨਾਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਸੂਤਰਧਾਰ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਕਿਤੇ ਵਧੇਰੇ ਉਹ ਨਟੀ ਨੂੰ ਬੇਨਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕੋਈ ਗੀਤ ਗਾਵੇ ਜਾਂ ਨ੍ਰਿਤ ਪੇਸ਼ ਕਰੇ ਤਾਂ ਜੋ ਸ੍ਰੋਤੇ ਨਾਟਕ ਵੇਖਣ ਲਈ ਕੀਲੇ ਜਾਣ। ਆਪਣੇ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਨਟੀ ਹੀ ਬਾਅਦ ਵਿਚ 'ਚਾਰਣ' ਦੇ ਉਚਾਰਣ ਵਿਚ ਵੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਚਾਰਣ ਗਾਉਂਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਨੱਟੀ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਅਦਾਵਾਂ ਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਨਾਲ ਉਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਾਰਜ ਨੂੰ ਹੀ ਪ੍ਰਗਟ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ ਸੀ ਸਗੋਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਦਰਸਾਉਂਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੇਵਲ ਨਕਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਇਕ ਪੂਰਣ ਵਿਆਖਿਆ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਪਾਤਰ ਦੀ ਖੁਸ਼ੀ ਨੂੰ ਕੁਝ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸੇ ਨੂੰ ਹੀ ਕੁਝ ਆਦਾਵਾਂ, ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਇਸ਼ਾਰਿਆ ਨਾਲ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ

ਹੈ । ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਰਾਹੀਂ ਅਜੋਕੇ ਭਾਰਤ ਨਟਯਮ ਨ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਇਹ ਰਵਾਇਤ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਬਰਕਰਾਰ ਚਲੀ ਆ ਰਹੀ ਹੈ । ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਇਸੇ ਹੀ ਰੂਪ ਨੇ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਸਾਰੀ ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਬਣਾਇਆ ਹੈ । ਮਲਯਾਲਮ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ "ਓਲਵਾ ਪਨਾਵਾਕੂਟੂ" ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ । ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਰਾਮਾਇਣ ਦੀ ਸਾਰੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਇਕਤਾਲੀ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਣਾ ਅਤੇ ਵਿਸਤਾਰ ਕਰਨਾ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਾਰਣ, ਸਾਡੇ ਥੀਏਟਰ ਵਿਚ ਨਿਸਚਿਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਯੋਗਦਾਨ ਦਿਤਾ ਹੈ ।

3

ਜਿਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਉਪਰੋਕਤ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਇਕ ਹੋਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਹ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਵਿਚ ਇਕ ਇਨਕਲਾਬੀ ਮੋੜ ਹੈ । ਹੁਣ ਤੱਕ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਜੋ ਵੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਇਹ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਹੀ ਸੀ, ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਕਿਸੇ ਮਹਲ ਵਿਚ ਸੀ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਮੰਦਰ ਦੇ ਅਹਾਤੇ ਵਿਚ । ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਇਹ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ : ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਿਖਿਆ ਅਤੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੋਵੇਂ ਹਨ । ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਇਸ ਇਰਾਦੇ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਕਿ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪੰਜਵਾਂ ਵੇਦ ਬਣਾ ਕੇ ਹਰ ਇਕ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੱਕ ਰਖਿਆ ਜਾਵੇ, ਅਸੀਂ ਇਹ ਆਸ ਨਹੀਂ ਰਖ ਸਕਦੇ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਬਹੁ ਸੰਖਿਅਕ ਅਨਪੜ੍ਹ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਵੀ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੋਵੇ । ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਨਿਰੋਲ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਹੀ ਸਾਧਨ ਸੀ । ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਉਚਾਰਣ ਦਾ ਉਪਰ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਸਾਹਿਤ ਨੂੰ ਅਨਪੜ੍ਹ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਅਜੇਹੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਹ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਸਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰਣਾਂ (ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ, ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ 'ਭਗਵਤ' ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ 'ਨਾਟੂਵਰ' ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ) ਨੇ ਅਨਪੜ੍ਹ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨਾ ਵਿਚ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੀਆਂ ਕਥਾਵਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸੱਚਾ ਸ਼ੌਕ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਵੇਖਾਂਗੇ, ਇਹ ਤੱਥ ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਲੋਕ ਮੰਚ ਦੀ ਉਨਤੀ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਹਾਈ ਸਾਬਤ ਹੋਇਆ ।

ਚਾਰਣ ਦੀ ਸੰਸਥਾ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਸਜੀਵ ਹੀ ਨਹੀਂ ਰਖਿਆ ਸਗੋਂ ਪੱਕੇ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਉਸ ਦੀ ਉਨਤੀ ਲਈ ਭਵਿਖਤ ਵਿਚ ਵੀ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਬੰਨ੍ਹ ਦਿਤਾ ।

ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਰਾਜੇ ਮਹਾਰਾਜੇ ਅਤੇ ਅਮੀਰ ਲੋਕ ਗਵੱਈਆਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਰਦੇ ਸਨ । ਪਰ ਗੁਪਤ ਰਾਜਿਆਂ ਅਤੇ ਹਰਸ਼ ਵਰਗੇ ਰਾਜਿਆਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਿ ਕਾਲੀਦਾਸ ਅਤੇ ਬਾਣ ਵਰਗੇ ਕਵੀਆਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕੀਤੀ ਸੀ, ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਇਹ ਗੱਲ ਸ਼ੰਕੇ ਵਾਲੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅਜੇਹੇ ਕਵੀ ਗਵੱਈਆਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕੀਤੀ ਹੋਵੇ । ਹਰਸ਼ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਤਕ ਭਾਰਤ ਕਈ ਛੋਤੀਆਂ ਛੋਟੀਆਂ ਰਿਆਸਤਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਚੰਗੇ ਭਾਗਾਂ ਕਰਕੇ ਗਵੱਈਆਂ ਲਈ ਹੁਕਮਰਾਨ ਰਾਜਿਆਂ ਦੀ ਕੋਈ ਕਮੀ ਨਹੀਂ ਸੀ । ਇਕ ਪ੍ਰਸਿਧ ਅਤੇ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸਥਾਪਤ ਹੋਇਆ ਗਵੱਈਆ ਬੜੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਅਜੇਹੇ ਰਾਜੇ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਹਾਸਲ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਗੀਤਾ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੇ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਨਾਇਕਾਂ ਦੀ ਇਕ ਸੰਤਾਨ ਵਿਚੋਂ ਸੁਣ ਕੇ ਪ੍ਰਸੰਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ । ਅਤੇ ਖੁਸ਼ਕਿਸਮਤੀ ਦੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਰਾਜੇ ਸੱਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਕਲਾ ਵਿਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਰਖਦੇ ਸਨ । ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਦਸਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਦੇ ਚੋਲਾ ਰਾਜੇ ਰਾਜਾ ਰਾਜੇਸ਼ਵਰ ਦੇ ਸ਼ਿਲਾਲੇਖ ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਇਕ ਨਾਟਕ 'ਰਾਜਾ ਰਾਜੇਸ਼ਵਰਾਨੰਦਗਮ' ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਬਾਰੇ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ । ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਦੀ ਸ਼ਾਹੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਬਾਰੇ, ਉਸ ਵਿਅਕਤੀ ਬਾਰੇ ਜਿਸ ਨੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਕੀਤਾ, ਅਤੇ ਸਾਲਾਨਾ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾ ਬਾਰੇ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ । ਮੰਦਰ ਦੀਆਂ ਦੀਵਾਰਾਂ ਉਤੇ ਬੁੱਤ ਤਰਾਸ਼ਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼, ਸੰਗੀਤਕਾਰ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਜ਼ ਅਤੇ ਨਾਚ ਕਰਦੀਆਂ ਔਰਤਾਂ ਦੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵੇਰਵੇ ਨੂੰ ਉਕਰਿਆ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ । ਨੱਟੀ ਜਾਂ ਇਸਤਰੀ ਨ੍ਰਤਕੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ 'ਚਾਰਣਾ' ਨੇ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਕਰਵਾਇਆ ਸੀ ਕਈ ਵਾਰੀ ਬੜੇ ਹੀ ਅਸਾਧਾਰਣ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਸ਼ਾਹੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਹੇਠ ਲਿਆਈ ਜਾਂਦੀ ਸੀ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਵਿਜੈ ਨਗਰ ਦੇ ਰਾਜ ਅਧੀਨ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ । ਇਕ ਚੰਗੀ ਨ੍ਰਤਕੀ ਨੂੰ ਸਿਖਿਆ ਦੇਣ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਸੁਰੱਖਿਆ ਨੂੰ ਯਕੀਨੀ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਹਰਮ ਵਿਚ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ । ਇਸ ਦਾ ਇਹ ਅਰਥ ਕਦਾਚਿਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਕਿ ਰਾਜਾ ਉਸ ਦੇ ਸਰੀਰ ਦਾ ਮਾਲਕ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਇਕੋ ਇਕ ਰਾਹ ਸੀ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਦੀ ਕਲਾ ਦੁਨਿਆਵੀ ਨਿਗਾਹਾਂ ਤੋਂ ਬਚ ਕੇ ਨਿਰਵਿਘਨ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਕਸਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ । ਸ਼ਾਹੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਕਲਾ ਭਾਵੇਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਖ਼ਤਮ ਤਾਂ ਨਾ ਹੁੰਦੀ ਪਰ ਵਿਗੜ ਜ਼ਰੂਰ ਜਾਣੀ ਸੀ ।

ਸ਼ਾਹੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਮੁੜ ਸੁਰਜੀਤ ਹੋਣ ਲਈ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦਿਤਾ ਹੈ । ਜਿਸ ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪਹਿਲਾਂ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਉਹ ਕੋਈ ਅਜੇਹਾ ਨ੍ਰਿਤ ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਾਧਨ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਸਾਧਾਰਣ ਜਿਹੇ

ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਅਗਿਆਤ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਤੌਰ ਤੇ ਸਮਝ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਬਣਾ ਸਕੇ। ਜੇਕਰ ਇਸ ਨੂੰ ਮੂਕ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਕਿਰਿਆਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਫਿਰ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਆਪਣੀ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਰਨ ਨਾਲ ਕਿੰਨੀ ਆਸਾਨੀ ਹੋਣੀ ਸੀ ? ਚਾਰਣ ਇਤਨੇ ਨਿਪੁੰਨ ਸਨ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਇਸ ਮਾਧਿਅਮ ਵਿਚ ਢਾਲ ਦਿੰਦੇ ਸਨ। ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਟ ਦਾ ਰੂਪ ਜੋ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵਿਕਸਤ ਹੋਇਆ ਸੀ, ਦੇ ਨਾਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵੀ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਬਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਇਕ ਰਾਜਾ ਲਕਸ਼ਮਣ ਸੈਨਾ ਆਪਣੇ ਇਕ ਦਰਬਾਰੀ ਕਵੀ ਜੈ ਦੇਵ ਦੀ ਕ੍ਰਿਤੀ 'ਗੀਤਾ ਗੋਵਿੰਦ' ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਨਵੀਂ ਹੀ ਗੱਲ ਸੀ । ਕਿਉਂਜੋ ਇਹ ਨਾਟਕੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਾਲੀ ਕੋਈ ਬੀਰ ਰਸੀ ਕਵਿਤਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਰਾਧਾ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉਚਾ ਪਿਆਰ ਰੁਸੇਵਾ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਸਮਝੌਤੇ ਦਾ ਵਰਣਨ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਰਾਧਾ ਦਾ ਮਿੱਤਰ ਇਕ ਕਥਾ ਵਾਚਕ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਸੁਨੇਹੇ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤਮਈ ਧੁਨਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਨਾਲ ਨਿਰੂਪਣ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਵਰਣਨ ਸਮੂਹ-ਗਾਨ ਵਿਚ ਹੈ । ਇਥੇ ਇਕ ਕਲਾਸਕੀ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਚਾਰਣ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਕੁਝ ਹੋਰ ਰਾਜਿਆਂ ਦੀਆਂ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਵੀ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਕ ਹੋਰ ਰੂਪ ਦੇ ਵਾਧੇ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਪਾਇਆ ਹੈ। ਜੋਧਪੁਰ ਦੇ ਰਾਜੇ ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦਾ ਨਾਟਕ' ਪ੍ਰਬੋਧ ਚੰਦਰਓਦਯ' ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ 1789 ਈਸਵੀਂ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਚੌਦਵੀਂ ਪੰਦਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਦੋ ਦਰਬਾਰੀ ਕਵੀਆਂ ਨੇ ਇਸੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਤੈਲਗੂ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਲਗਭਗ ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਉੜੀਆ ਦੇ ਰਾਜਾ ਪ੍ਰਤਾਪ ਰੁਦਰਾ ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਵਿਨੀਸੰਗਰਮ' ਦਾ ਉੜੀਆ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਜਤਨਾਂ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਆਮ ਆਦਮੀ ਤਕ ਉਸ ਦੀ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੀ ਵਿਸ਼ਵ ਵਿਆਪੀ ਭਾਸ਼ਾ ਰਾਹੀਂ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਦਾ ਝੁਕਾਅ ਵੇ ਖਦੇ ਹਾਂ।

4

ਅੱਠਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਪੰਦਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਸਮਾਂ ਭਾਵੇਂ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪੋ ਧਾਪੀ ਦਾ ਸਮਾਂ ਸੀ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਸਮੁੱਚਾ ਦੇਸ਼ ਇਕ ਨਵੇਂ ਸਭਿਆਚਾਰ ਵਿਚ ਜਾਗ੍ਰਤ ਹੋਣ ਲਈ ਬੜੇ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕਰਵਟਾਂ ਲੈ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਬੁਧਮੱਤ ਨੂੰ ਸ਼ਾਹੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਹੇਠ ਮੁੜ ਜੀਵਤ ਕਰਨ ਲਈ ਰਾਜਾ ਹਰਸ਼ (ਸੱਤਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਅਰੰਭ) ਨੇ ਅਸਫ਼ਲ ਜਤਨ ਕੀਤਾ। ਪਰ ਕੁਝ ਸਦੀਆਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਇਸ ਨੇ ਵੈਦਿਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਕਰਮ ਕਾਂਡ ਦੀ ਪ੍ਰਭਾਵਪੂਰਣਤਾ ਬਾਰੇ ਸੂਝਵਾਨ ਸ਼ੰਕਾ ਉਤਪਨ ਕਰਕੇ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਸ਼ੰਕਰਾਚਾਰੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਵਿਚੋਂ ਮਹਾਨ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਧਰਤੀ ਉੱਤੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਮੰਤਵ ਦਾ ਇਕ ਨਵਾਂ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਦਿਤਾ। ਜਿਸ ਅਦਵੈਤਵਾਦ ਦਾ ਉਸ ਨੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਉਸ ਦਾ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਪੱਖ ਭਾਵੇਂ ਕੁਝ ਹੋਵੇ ਪਰ ਉਸ ਦੀ ਇਹ ਘੋਸ਼ਣਾ ਕਿ ਹਰ ਇਕ ਸਿਰਜੇ ਹੋਏ ਜੀਵ ਵਿਚ ਸਰਬ ਵਿਆਪਕ ਬ੍ਰਹਮ ਜਾਂ ਰੱਬ ਦਾ ਵਾਸਾ ਹੈ, ਨੇ ਵਿਅਕਤੀ ਵਿਚ ਆਤਮ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ 'ਮਾਇਆ' ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਨੇ ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਮੁੱਢਲੇ ਵਰ੍ਹਿਆਂ ਵਿਚ ਜੀਵਨ ਪ੍ਰਤੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਘਟਾਇਆ ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਮੂਲ ਤਕ ਜਤਨ ਕਰਨ ਦਾ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੇ ਇਸ ਪੱਖ ਸਦਕਾ ਆਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਕੁਝ ਸਦੀਆਂ ਵਿਚ ਭਗਤੀ ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਉਤੇਜਨਾ ਮਿਲੀ ਅਤੇ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਬਸਾਵੇਸ਼ਵਰ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਉੱਤਰ ਵਿਚ ਕਬੀਰ ਤਕ ਸਾਰਾ ਉਪ-ਮਹਾਂਦੀਪ ਸੰਤਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਨਾਲ ਗੂੰਜ ਉਠਿਆ। ਇਹ ਸੰਜੋਗ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਚਾਰ ਪੰਜ ਸਦੀਆਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਤਕਰੀਬਨ ਹਰ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾਈ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅਜੇਹੇ ਸੰਤ ਮਹਾਂ ਪੁਰਸ਼ਾਂ ਦਾ ਜਮਘਟਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ।

ਭਗਤੀ ਲਹਿਰ ਦੇ ਉਦਗਮ ਅਤੇ ਸ਼ੈਵਮੱਤ ਤੇ ਵੈਸ਼ਨਵ ਮੱਤ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਦੋ ਪਾਸਿਆਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ। ਇਕ ਇਹ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਗਾਂ ਵਿਚ ਰਾਜਿਆਂ ਨੂੰ ਮੰਦਰ ਬਣਾਉਣ ਲਈ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕੀਤਾ। ਸਾਡੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਬਹੁਤੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਮੰਦਰਾਂ ਦਾ ਮਤਲਬ ਕੇਵਲ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਧਾਉਣਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਨੂੰ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦੇਣਾ ਹੈ। ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਕੇਵਲ ਨ੍ਰਿਤਕੀਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਵੀ ਬਾਕਾਇਦਾ ਤੌਰ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੰਦਰਾਂ ਵਿਚ ਰਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਂਵਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨ। ਹਰ ਇਕ ਭਵਨ ਨਿਰਮਾਣ ਦੇ ਕੰਮ ਵਿਚ ਉਸ ਸਮੇਂ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦਾ ਬਹੁਤ ਦਖ਼ਲ ਸੀ ਜਿਸ

ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਉਸ ਦੇ ਪੂਰੇ ਵੇਰਵੇ ਸਹਿਤ ਉਕਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਅਕਸਰ ਰਾਜਾ ਖ਼ੁਦ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਬਣਾਉਂਦਾ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੀ ਨ੍ਰਿਤ ਬਾਰੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਾਂਗ ਇਕ ਵਾਰ ਫਿਰ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਅਹਾਤੇ ਨਾਟਕੀ ਉਚਾਰਣਾ ਨਾਲ ਗੂੰਜਣ ਲੱਗ ਪਏ। ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਫ਼ਰਕ ਸੀ। ਚਾਰਣ-ਸੰਸਥਾ ਨਾਲ ਘੁੰਮਣ ਫਿਰਨ ਵਾਲਾ ਇਕ ਗਿਰੋਹ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਚੁੱਕਾ ਸੀ ਜੋ ਥਾਂ ਥਾਂ ਉਪਰ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਦੇਵੀ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਹੀ ਭੇਟਾ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਅਤੇ ਹੁਣ ਇਹ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਿਸੇ ਅਜੇਹੇ ਮਾਧਿਅਮ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਲੋਕ ਸਮਝ ਨਾ ਸਕਦੇ ਹੋਣ।

ਇਹ ਕ੍ਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਤਬਦੀਲੀ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਭਗਤੀ ਲਹਿਰ ਦੇ ਪੁਨਰ-ਉਥਾਨ ਨਾਲ ਹੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈ। ਭਗਤਜਨ (ਸੰਤ ਲੋਕ) ਆਪਣੇ ਗੀਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸਿੱਖਿਆ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਅਨੁਭਵ ਦੱਸਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਇਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸਾਹਿੱਤ ਦਾ ਆਰੰਭ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੰਤਾਂ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਕਥਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲਭਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਭਗਤ ਜਨ ਕੇਵਲ ਗਾਉਂਦੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਵਜਦ ਤੇ ਮਸਤੀ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਨੱਚਦੇ ਵੀ ਸਨ। ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਦੇ ਵਧਣ ਨਾਲ ਭਗਤਾਂ ਦੇ ਗੀਤ ਅਤੇ ਨਾਚ ਸਮੂਹ ਗਾਨ ਅਤੇ ਸਮੂਹ ਨਾਚ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਗਏ। ਇਹ ਭਗਤ ਕਿਸ ਬਾਰੇ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ ? ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਦੇਵਤੇ ਦੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਕਰਮਾਂ ਬਾਰੇ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਭਗਵਾਨ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਜੀਵਨ ਕਹਾਣੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ 'ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਭਾਗਵਤ' ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਉਤੇਜਨਾ ਮਿਲਦੀ ਸੀ। ਸੰਤ (ਜਾਂ ਵਿਅਕਤੀ) ਅਤੇ ਰੱਬ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਕੋਈ ਵਿਚੋਲਾ ਨਹੀਂ, ਅਕਸਰ ਇਹ ਸੱਚ, ਗੀਤ ਨੂੰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਬਦਲ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕਵੀ ਜੈ ਦੇਵ ਦੀ 'ਗੀਤਾ ਗੋਵਿੰਦ' ਵਿਚ ਹੈ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਤਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਰਾਧਾ (ਜੀਵ ਆਤਮਾ) ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ (ਸਰਬਵਿਆਪਕ ਬ੍ਰਹਮ) ਵਿਚ ਅਜੇਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ। ਇਹ ਕਹਿਣ ਵਿਚ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਅਜਿਹੇ ਗੀਤਾਂ ਨੇ ਹੀ 'ਚਾਰਣਾ' ਨੂੰ ਯੋਗ ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਰਾਹੀਂ ਅਜੇਹੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਬਾਰੇ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਪੁਰੰਦਰਦਾਸ ਜੋ ਕਿ ਪੰਦਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਹੈ ਦੱਖਣ ਦਾ ਇਕ ਪ੍ਰਸਿਧ ਸੰਤ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਕੰਨ੍ਹੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਗੀਤ ਰਚੇ। ਇਥੇ ਉਸ ਦੀ ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਸਾਡੀ ਚਰਚਾ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ

ਜਾਂਦੀ ਹੈ ।

'ਗੋਕਲ ਵਿਚ ਇਕ ਗਵਾਲਣ ਦੁੱਧ ਵੇਚਣ ਲਈ ਆਵਾਜ਼ ਦਿੰਦੀ ਹੈ । ਬੜੇ ਹੀ ਸ਼ੋਭਨੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਸ ਨੇ ਦੁੱਧ ਦੀ ਗਾਗਰ ਸਿਰ ਉੱਤੇ ਰਖੀ ਹੋਈ ਹੈ । 'ਦੁੱਧ ਕਿਸ ਨੂੰ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ?' ਜੋ ਵੀ ਖਰੀਦਣਾ ਚਾਹੇ ਮੈਂ ਉਸ ਨੂੰ ਦੁੱਧ ਵੇਚਦੀ ਹਾਂ । ਉਸ ਪਿਆਰੀ ਗਵਾਲਣ ਨੇ ਕਿਹਾ ।

ਉਹ ਬੜੀ ਸਜੀਵ ਅਤੇ ਚਤੁਰ ਗਵਾਲਣ ਸੀ । ਉਸ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਦਾ ਰੰਗ ਸੁਨਹਿਰੀ ਸੀ । ਉਸ ਨੇ ਸਫ਼ੈਦ ਕੱਪੜੇ ਪਹਿਨੇ ਹੋਏ ਸਨ । ਉਸ ਦੇ ਕਾਲੇ ਵਾਲ ਤੇਲ ਨਾਲ ਚਮਕ ਰਹੇ ਸਨ । ਉਸ ਦੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਦੀਆਂ ਝਿੰਮਣੀਆਂ ਕਜਲੇ ਨਾਲ ਕਾਲੀਆਂ ਸਨ ।

ਉਸ ਦੇ ਦੰਦ ਛੋਟੇ ਛੋਟੇ ਅਤੇ ਸੁੰਦਰ ਸਨ । ਉਸ ਦੀ ਭਰਮਾ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਚਾਲ ਹੰਸਾਂ ਵਰਗੀ ਸੀ । ਆਪਣੇ ਬਾਰੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚੇਤੰਨ ਕਦਮਾਂ ਨਾਲ ਉਹ ਸੜਕ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਚਲ ਰਹੀ ਸੀ ।

ਸਾਹਮਣੇ ਵਾਲੇ ਪਾਸਿਓਂ ਭਗਵਾਨ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਆ ਰਹੇ ਸਨ । ਉਸ ਦੇ ਮੱਥੇ ਉੱਤੇ ਤਿਲਕ ਲੱਗਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ, ਹੱਥਾਂ ਵਿਚ ਬੰਸਰੀ ਸੀ ਜੋ ਹੀਰਿਆਂ ਨਾਲ ਜੜੀ ਹੋਈ ਸੀ ਜਦੋਂ ਉਸ ਨੇ ਗਵਾਲਣ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਤਾਂ ਉਸ ਵਲ ਆਪਣੇ ਹੱਥ ਨਾਲ ਇਸ਼ਾਰਾ ਕੀਤਾ, ਅਤੇ ਕਿਹਾ, ''ਤੈਨੂੰ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਕਿਸ ਨੇ ਆਉਣ ਦਿਤਾ ? ਮਸੂਲ ਦੇ ਕੇ ਤੂੰ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈਂ । ਖ਼ਬਰਦਾਰ ਜੇ ਤੂੰ ਆਪਣੇ ਰਸਤੇ ਤੇ ਅੱਗੇ ਵਧੀ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਵੱਡੇ ਵੱਡੇ ਛਾਤੀ ਦੇ ਉਭਾਰਾਂ ਉੱਤੇ ਮਾਰਾਂਗਾ ।

ਉਹ ਕਰੋਧ ਵਿਚ ਲਾਲ ਹੋ ਕੇ ਕਹਿਣ ਲੱਗੀ ''ਤੂੰ ਕੌਣ ਹੈ ਮੈਨੂੰ ਮਾਰਨ ਵਾਲਾ ? ਤੂੰ ਮੈਨੂੰ ਕੀ ਸਮਝਿਆ ਹੈ ? ਮੈਂ ਰਾਣੀ ਕੋਲ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਕਰਾਂਗੀ ਅਤੇ ਤੈਨੂੰ ਜ਼ੰਜੀਰਾਂ ਨਾਲ ਬੰਨ੍ਹਵਾ ਦੇਵਾਂਗੀ । ਚੰਗਾ ਹੈ ਇਥੋਂ ਚੁਪ ਚਾਪ ਚਲਾ ਜਾ ।''

'ਮੈਂ ਜੋ ਕੁਝ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹਾਂ ਉਹ ਲਏ ਬਗ਼ੈਰ ਨਹੀਂ ਜਾਵਾਂਗਾ । ਚੰਗਾ ਹੋਵੇਗਾ ਤੂੰ ਉਸ ਲਈ ਛੇਤੀ ਤਿਆਰ ਹੋ ਜਾ । ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਮੈਂ ਤੇਰੀ ਪਤਲੀ ਕਮਰ ਦੁਆਲੇ ਲਪੇਟੇ ਹੋਏ ਕੱਪੜਿਆਂ ਨੂੰ ਉਤਾਰ ਕੇ ਤੈਨੂੰ ਲੈ ਜਾਵਾਂਗਾ ।

'ਮੈਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸਰੀਰਕ ਸ਼ਕਤੀ ਨਾਲ ਨਾ ਡਰਾ । ਆਪਣੀਆਂ ਚਾਲਾਕੀਆਂ ਰਹਿਣ ਦੇ । ਚੰਗਾ ਹੋਵੇਗਾ ਤੂੰ ਇਥੋਂ ਚਲਾ ਜਾ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਨਾ ਥਕਾ ਜਾਂ ਦੁਖਾ । ਇਥੋਂ ਦੌੜ ਜਾਂ ।'

''ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖ਼ਾਲੀ ਚਲੇ ਜਾਣਾ ਮੇਰੇ ਸੁਭਾਅ ਵਿਚ ਨਹੀਂ । ਮੈਂ ਤੇਰੀ ਹੀ ਖੋਜ (ਕਾਮਨਾ) ਵਿਚ ਆਇਆ ਹਾਂ । ਐਵੇਂ ਫ਼ਜ਼ੂਲ ਗੱਲਾਂ ਨਾ ਕਰ ਅਤੇ ਆ

ਕੇ ਮੇਰੇ ਕੋਲ ਬੈਠ ਜਾਂ ।''

''ਮੈਨੂੰ ਤਾਕਤ ਨਾਲ ਨਾ ਖਿੱਚ । ਯਾਦ ਰੱਖ ਮੇਰਾ ਇਕ ਪਤੀ ਹੈ । ਮੈਨੂੰ ਇਕੱਲਿਆਂ ਛੱਡ ਦੇ, ਤੂੰ ਮੇਰੇ ਦੇਵਰਾਂ ਵਰਗਾ ਹੈਂ ।''

''ਨਾਦਾਨ ਲੜਕੀ । ਖ਼ਬਰਦਾਰ ਜੇ ਮੈਨੂੰ ਆਪਣਾ ਦੇਵਰ ਕਿਹਾ ਤਾਂ । ਤੇਰੀ ਹਿਫ਼ਾਜ਼ਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਕੌਣ ਹਨ ਅਤੇ ਕਿਤਨੇ ਹਨ ? ਬੇਸ਼ਕ ਦੇਵਰ ਹੋਣ ! ਕੀ ਤੂੰ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੀ ਕਿ ਮੈਂ ਆਪਣੇ ਮਾਮੇ ਕੰਸ, ਨੂੰ ਮਾਰ ਦਿਤਾ ਸੀ ?''

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਸਾਨੂੰ ਉਸ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਇਕ ਦੋ ਕਦਮ ਅੱਗੇ ਹੀ ਲੈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਜਾਣ ਪਛਾਣ 'ਚਾਰਣਾ' ਨੇ ਕਰਵਾਈ ਸੀ । ਇਥੇ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਕੋਈ ਚਾਰਣ ਇਕੱਲਿਆਂ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਨ੍ਰਿਤ ਦੁਆਰਾ ਇਸ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ । ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਜੋੜਨ ਲਈ ਕਥਾ ਵਾਚਕ ਸਿਵਾਇ ਇਸ ਤੋਂ ਵਧ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦਾ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਕਿਹਾ, 'ਉਸ ਨੇ ਜਵਾਬ ਦਿਤਾ' ਆਦਿ ਦੂਜੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਕਥਾ ਵਾਚਕ ਨੇ ਕੁਝ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਹਿਣਾ ਸੀ, 'ਉਸ (ਗਵਾਲਣ) ਦੀ ਗੱਲ ਸੁਣਦਿਆਂ ਉਸ (ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ) ਨੇ ਆਪਣੇ ਚਿਹਰੇ ਤੇ ਮੁਸਕਰਾਹਟ ਲਿਆਉਂਦਿਆਂ ਆਪਣੇ ਹੱਥਾਂ ਨੂੰ ਫੈਲਾ ਕੇ ਉਸ ਦਾ ਰਸਤਾ ਰੋਕਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਕਿਹਾ, 'ਵਗ਼ੈਰਾ, ਵਗ਼ੈਰਾ, ਅਤੇ ਇਸ ਬਿਆਨ ਨੂੰ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਹੋਰ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਵੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ । ਪਰ ਇਸ ਉਪਰੋਕਤ ਉਦਾਹਰਣ ਵਿਚ ਜਿਉਂ ਜਿਉਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅੱਗੇ ਵਧਦੀ ਹੈ, ਇਹ ਚੁਸਤ ਹੋਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਬੌਧਿਕ ਹੁਲਾਸ ਵਾਲੀ ਹੁੰਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਪੂਰੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਲਈ ਕਥਾ ਵਾਚਕ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਦੋ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵੀ ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦਰਸਾ ਰਹੇ ਹਨ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਹਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਛੱਡਦਿਆਂ ਹੋਇਆ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅੱਗੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਤੁਰਦੀ ਹੈ । (ਉਸ ਗਵਾਲਣ ਨੇ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਉਸ ਨੂੰ (ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਨੂੰ) ਆਪਣਾ ਦੇਵਰ ਕਹਿ ਦਿਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਇਸ ਦਾ ਜਵਾਬ ਦੇ ਦਿਤਾ ਹੈ ਕਿ ਅਜੇਹੇ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਦੀ ਉਸ ਨੂੰ ਕੋਈ ਪ੍ਰਵਾਹ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਆਪਣੇ ਮਾਮੇ ਨੂੰ ਮਾਰ ਦੇਣ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਹੈ । ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਹ (ਗਵਾਲਣ) ਉਸ ਨਾਲ ਹੋਰ ਰਿਸ਼ਤੇ ਜੋੜ ਕੇ ਉਸ ਨੂੰ ਮਨ੍ਹਾ ਕਰਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦੀ ਹੈ ਪਰ ਉਹ (ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ) ਹਰ ਰਿਸ਼ਤੇ ਬਾਰੇ ਉਸ ਨੂੰ ਯੋਗ ਜਵਾਬ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ।) ਪਹਿਲਾ ਰਿਸ਼ਤਾ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਉਹ ਦਲੀਲ ਦਿੰਦੀ ਹੈ ।

''ਤੂੰ ਮੇਰਾ ਬੱਚਾ ਹੈਂ ।''

ਨਹੀਂ, ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਬੱਚੇ ਦਾ ਪਿਤਾ ਹਾਂ ।
ਤੂੰ ਮੇਰਾ ਪਿਤਾ ਹੈ ।
ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਪਿਤਾ ਦਾ ਜਵਾਈ ਹਾਂ ।
ਤੂੰ ਮੇਰਾ ਭਰਾ ਹੈ ।
ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਭਰਾ ਦਾ ਜੀਜਾ ਹਾਂ ।
ਮੈਂ ਭਾਵੇਂ ਜਿੰਨਾ ਵੀ ਤੇਰੇ ਅੱਗੈ ਬੇਨਤੀ ਕਰਾਂ ਤੂੰ ਮੈਨੂੰ ਜਾਣ ਨਹੀਂ ਦੇਣਾ । ਮੈਂ ਐਵੇਂ ਸਿਰ ਕਿਉਂ ਖਪਾਵਾਂ ? ਮੈਨੂੰ ਦੱਸ ਉਹ ਨਿਰਦਈ ਭੈੜੀ ਰੁਚੀ ਰਖਣ ਵਾਲੇ ਸ਼ੈਤਾਨ ਆਦਮੀ ਤੂੰ ਕੌਣ ਹੈਂ ?''

ਅਤੇ ਇਥੇ ਹੀ ਬਸ ਨਹੀਂ । ਸਾਰੇ ਦਸਾਂ ਅਵਤਾਰਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਕ ਇਕ ਕਰਕੇ ਹਰ ਇਕ ਦਾ ਮਜ਼ਾਕ ਉਡਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ । ਇਕ ਹਿੰਦੂ ਲਈ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰਿਸ਼ਤਿਆਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਅਸੰਬੰਧਿਤ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਰੱਬ ਹਰ ਇਕ ਤੇ ਸਭ ਲਈ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਹੈ । ਰੱਬ ਨਾਲ ਅਜੇਹੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਅਦਲ ਬਦਲ ਕਰਨਾ ਭਗਤ (ਵਿਅਕਤੀ) ਦੀ ਸੁਤੰਤ੍ਰਤਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਸੁਣਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ ਹੌਂਸਲਾ ਦਿਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ, ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਇਸ ਨੂੰ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਤਕਨੀਕ, ਭਾਸ਼ਾ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਭਿੰਨ ਹੈ । ਇਥੇ ਵਿਸ਼ਵਾਸ਼ ਨਾਲ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੈ ।

5

ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਤਨ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉਥਾਨ ਤਕ ਪੰਜ ਤੋਂ ਛੇ ਸਦੀਆਂ ਦਾ ਸਮਾਂ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਆਮ ਯਕੀਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਹਨੇਰੇ ਦਾ ਯੁਗ ਸੀ, ਪਰ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਲਈ ਇਹ ਸਮਾਂ ਇਕ ਚਮਕਦੇ ਪਹੁ ਫੁਟਾਲੇ ਵਾਂਗ ਸੀ । ਆਪਣੀ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਲੋਕ 'ਚਾਰਣ' ਹੀ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਨਾ ਸਮਝ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਥਾਂ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕੀਤਾ । ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਨੇ ਆਪਣੇ ਉਥਾਨ ਸਮੇਂ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ । ਇਸਤਰੀ ਨ੍ਰਤਕੀ 'ਨੱਟੀ' ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੀ ਦੇਣ ਹੈ । ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਨੇ ਕਲਾ ਪ੍ਰੇਮੀ ਰਾਜਿਆਂ ਨੂੰ ਨਵੀਆਂ ਬੰਦਸ਼ਾਂ ਲਿਖਣ ਲਈ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 'ਨੱਟੀ' ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਰਖਿਆ ਅਤੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਦੀ

ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰੀ ਵੀ ਆਪਣੇ ਸਿਰ ਲਈ। ਸ਼ੈਵਮੱਤ, ਵੈਸ਼ਨਵਮੱਤ ਅਤੇ ਭਗਤੀ ਲਹਿਰ ਦੇ ਪੁੱਨਰ ਸਥਾਪਨ ਨੇ ਇਸ ਰੂਪ ਨੂੰ ਨਾ ਕੇਵਲ ਨਵੀਨ ਵਿਸ਼ੇ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ ਸਗੋਂ, ਇਕੋ ਵਾਰੀ ਹਮੇਸ਼ਾ ਲਈ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਤਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵਾਂ ਰੂਪ ਦਿਤਾ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਕਲਾਸਕੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਹੁਣ ਇਸ ਵਿਚ ਵੀ ਸਿਖਿਆ ਅਤੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਰਾਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਧਾਰਮਿਕ ਪੁੱਨਰ ਸਥਾਪਨ ਹੋਣ ਨਾਲ ਰਾਜਿਆਂ ਨੇ ਕਈ ਮੰਦਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਿਸ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਉਤਸ਼ਾਹ ਮਿਲਿਆ। ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਚਾਰਣਾ, ਰਾਜਿਆਂ ਅਤੇ ਸੰਤਾਂ ਨੇ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਨੀਂਹ ਰਖੀ ਹੈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਮਿਲਦੀ ਮਾੜੀ ਮੋਟੀ ਸੂਚਨਾ ਅਤੇ ਅਜੋਕੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰ, ਉਪਰੋਕਤ ਸਿੱਟੇ ਨਾਲ ਸਹਿਮਤ ਜਾਪਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਅਸਾਮ ਵਿਚ, ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਕਿ ਆਸਾਮੀ ਨਾਟਕ ਅਸਲ ਵਿਚ ਵੈਸ਼ਨਵ ਕਾਲ ਵਿਚ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਸ੍ਰੀ ਸ਼ੰਕਰਦੇਵ ਅਤੇ ਮਾਧਵਦੇਵ, ਜੋ ਕਿ ਆਪਸ ਵਿਚ ਗੁਰੂ ਚੇਲਾ ਸਨ, ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਮੂਲਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ 'ਭਾਗਵਤ', ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਵਿਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਬਚਪਨ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ 'ਅੰਕਯ ਨਾਟ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸੂਤਰਧਾਰ ਵੀ ਇਸ ਵਿਚ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਿਚਕਾਰ ਸੰਬੰਧ ਜੋੜਨ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਗੀਤ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਨ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ, ਇਕਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਅਤੇ ਸਾਮੂਹਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ (ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ) ਇਕ ਹੋਰ ਸੰਤ ਚੇਤੰਨਯਦੇਵ ਨੇ ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕੀਤਾ। ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ 'ਰੁਕਮਣੀ-ਹਰਨ' ਨਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਖ਼ੁਦ ਨਾਇਕਾ ਰੁਕਮਣੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਨਿਭਾਇਆ। ਇਥੇ ਫਿਰ ਉਹੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਚਾਰਣ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ 'ਜਾਤਰਾ' ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਖੁਲ੍ਹੀ ਥਾਂ ਤੇ ਖੇਡਿਆਂ ਗਿਆ ਸੀ ਜਿਥੇ ਕੋਈ ਨਿਸਚਿਤ ਮੰਚ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਾਂ ਪਰਦਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਵਧੇਰੇ ਸੀ ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੇ ਕਾਰਜ ਘੱਟ ਸੀ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਨੱਟੀ ਸ੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਆਗਮਨ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਚੁਕਾ ਹੈ ਕਿ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਟੀਆਂ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦੇਵਦਾਸੀਆਂ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸ਼ੁਰੂ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਇਹ ਕਲਾਕਾਰ ਔਰਤਾਂ ਸਿੱਧੀਆਂ ਰਾਜਿਆਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਹੇਠ ਹੁੰਦੀਆਂ

ਸਨ ਪਰ ਜਿਉਂ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਮੰਦਰ ਬਣਦੇ ਗਏ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਰਾਜਿਆਂ ਤੋਂ ਮੰਦਰਾਂ ਵਲ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਗਈ । ਇਹ ਤਬਦੀਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਖ਼ੁਸ਼ਨਸੀਬੀ ਸਾਬਤ ਹੋਈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਰਾਜਵਾੜਾਸ਼ਾਹੀ ਸਥਿਰ ਨਹੀਂ ਸੀ । ਇਸੇ ਹੀ ਵੈਸ਼ਨਵ ਲਹਿਰ ਨੇ ਹਿੰਦੀ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਉਤੇਜਿਤ ਕੀਤਾ । ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਤਕ ਵੈਸ਼ਨਵ ਲਹਿਰ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਰਾਜ ਦਰਬਾਰਾਂ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਮਿਥੁਲਾ ਤੇ ਬੁੰਦੇਲ ਖੰਡ ਵਰਗੇ ਰਾਜੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਰਦੇ ਸਨ । ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਦੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ, ਉੜੀਸਾ, ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਅਤੇ ਕੇਰਲਾ ਵਿਚ ਅਤੇ ਕੁਝ ਹਿੰਦੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਹੁਕਮਰਾਨ ਰਾਜੇ ਇਸ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਰੁਚੀ ਰਖਦੇ ਸਨ । ਉਹ ਕੇਵਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਚਾਰਣਾ ਲਈ ਇਸ ਦੀ 'ਪਟ ਕਥਾ' ਵੀ ਤਿਆਰ ਕਦੇ ਸਨ । ਇਹ 'ਚਾਰਣ' ਲੋਕ' ਅਰਥਾਤ ਘੁੰਮਦੇ ਫਿਰਦੇ ਗਵੱਈਆਂ ਦੀ ਜ਼ਾਤ, ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਕਸ਼ਮੀਰ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁਢਲੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਰੂਪਾਂ ਲਈ ਜ਼ਿੰਮੇਂਵਾਰ ਸਨ । ਲਗਭਗ ਚੌਦਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਵਿਚ ਚਾਰਣਾ ਨੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਸ਼ਮੀਰ ਵਿਚ 'ਭੰਡ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਨੇ ਆਮ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਸੀ । ਜੇਕਰ ਇਥੇ ਸਾਨੂੰ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਣ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਕਸ਼ਮੀਰ ਮੁਸਲਮਾਨ ਹਮਲਾਵਰਾਂ ਦੀ ਹਕੂਮਤ ਵਿਚ ਆ ਚੁਕਾ ਸੀ । ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਗਮਨ ਨੂੰ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਉਚਾਰਣ ਤੋਂ ਲਭਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ । ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਨੂੰ 'ਜੋਗੀ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਜਿਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਸਾਨੂੰ ਇਕ ਨਵੀਂ ਚੀਜ਼ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ । ਇਹ ਜੋਗੀ ਕਹਾਣੀਆਂ ਸੁਣਾਉਣ ਵਾਲੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਸਨ । ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ 'ਚਾਰਣ' ਹੁਣ ਨੀਵੀਂ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਲੋਕ ਨਹੀਂ ਰਹੇ ਸਨ । ਇਹ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਪੁੱਤਰਾਂ ਵਾਂਗ ਇਨ੍ਹਾਂ ਬ੍ਰਾਹਮਣਾ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਸਮਾਜ ਵਿਚੋਂ ਕੱਢ ਦਿਤਾ ਹੋਵੇ । ਇਹ ਕੋਈ ਏਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਕਿਉਂਕਿ ਭਗਤੀ ਲਹਿਰ ਦੇ ਫੈਲਣ ਨਾਲ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਆਪਣੀ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਰੁਤਬੇ ਅਨੁਸਾਰ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਉਚੇ ਤੋਂ ਉਚਾ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦੇ ਗਏ । ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਆਧਰਾ, ਕਰਨਾਟਕ ਅਤੇ ਮਹਾਂਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਜ਼ਾਤੀ ਵਿਚ ਉਚਾ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ । ਇਹ ਗੱਲ ਕਵਿਤਾ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਚਾਰਣ ਕਰਨ ਨਾਲ ਸੰਭਵ ਹੋ ਗਈ ਸੀ । ਇਹ ਰੂਪ ਇਕ ਪਾਸੇ ਚਾਰਣ ਦੇ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ 'ਜਾਤਰਾ' ਰੂਪ ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖ ਸੀ । ਇਸ ਨੂੰ 'ਕਲਾਕਸ਼ਪ' ਜਾਂ ਹਰੀ ਕਥਾ' ਜਾਂ 'ਕੀਰਤਨ' ਦੇ ਨਾਂ

ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ ।

'ਹਰੀਕਥਾ' ਜੋ ਕਿ ਅਜੇ ਤਕ ਪ੍ਰਸਿਧ ਅਤੇ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਹੈ, ਇਕੋ ਹੀ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੈ । ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਮੰਚ, ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਾਂ ਕੋਈ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਿਸੇ ਮੰਦਰ ਦੇ ਅਹਾਤੇ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਅਮੀਰ ਆਦਮੀ ਦੇ ਘਰ ਦੇ ਵੱਡੇ ਕਮਰੇ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੂੰ ਦੇਖਣ ਲਈ ਕੋਈ ਪੈਸੇ ਨਹੀਂ ਲਏ ਜਾਂਦੇ ਅਰਥਾਤ ਲੋਕ ਮੁਫ਼ਤ ਵਿਚ ਇਹ ਵੇਖ ਤੇ ਸੁਣ ਸਕਦੇ। ਹਰ ਇਕ ਜ਼ਾਤੀ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀ ਮੰਦਰ ਦੇ ਅਹਾਤੇ ਵਿਚ ਆ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜ਼ਾਤ ਪਾਤ ਦੀ ਕੋਈ ਮਨਾਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ । ਹਰੀ ਕਥਾ' ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਗਾਇਕ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ 'ਕੀਰਤਨਕਾਰ' ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਆਪਣੇ ਪੈਰਾਂ ਵਿਚ ਘੁੰਗਰੂਆਂ ਵਾਲੀਆਂ ਝਾਂਜਰਾਂ ਪਹਿਨਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਤਾਲ ਦੇਣ ਲਈ ਆਪਣੇ ਹੱਥਾਂ ਵਿਚ ਖੜਤਾਲ ਵਜਾਉਂਦਾ ਹੈ । (ਕਈ ਵਾਰੀ ਉਹ ਇਕੋ ਹੱਥ ਨਾਲ ਦੋਹੇਂ ਖੜਤਾਲਾਂ ਵਜਾਉਂਦਾ ਹੈ ।) ਜਿਵੇਂ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਹ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਿਹੜੀ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਕਿਹੜਾ ਭਾਗ ਉਚਾਰਣ ਕਰਨ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਹ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਲਾਕਾਰ ਬਾਰੇ ਸਭ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦਿਲਚਸਪ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਥਾਵਾਂ ਦਾ ਪੂਰਾ ਗਿਆਤਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਗਾਉਣ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈਕਾਰੀ ਵਿਚ ਵੀ ਪ੍ਰਬੀਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਆਵਾਜ਼ ਦੇ ਉਤਾਰ-ਚੜ੍ਹਾਓ ਨਾਲ ਉਹ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਘੜ ਲੈਂਦਾ ਹੈ, ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਦੱਸਣ ਲਈ ਉਹ ਨ੍ਰਿਤ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਰਥ ਸਮਝਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਬੜੀ ਚਤੁਰਤਾ ਨਾਲ ਸਮਕਾਲੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਦੱਸਦਾ ਹੋਇਆ ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਤਕ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਹੈ । ਹਰੀ ਕਥਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਗਾਇਕ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਏਨਾਂ ਨਿਪੁੰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਤਕ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਅਤੇ ਰੁਚੀ ਆਪਣੇ ਵਲ ਖਿੱਚੀ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਹਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਿਖਿਆ ਨਾਲ ਇਕ ਰਵਾਇਤ ਜੁੜੀ ਹੋਈ ਹੈ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰੀ ਕਥਾ ਨਾਲ ਵੀ ਇਕ ਜ਼ਾਤੀ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਫਲਸਰੂਪ ਪੁਸ਼ਤ-ਦਰ-ਪੁਸ਼ਤ ਨਾਟਕੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਲਿਆਕਤ ਚਲੀ ਆ ਰਹੀ' ਹੈ । ਹਰੀ ਕਥਾ' ਉਚਾਰਣ ਕਰਨਾ ਪੁੰਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦਾ ਸਾਧਨ ਸਮਝਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ, ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਂਵਾਰੀ ਸ਼ਾਇਦ ਇਕ ਪਾਸੇ ਭਗਤੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ

ਹਰੀ ਕਥਾ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਬਣਦੀ ਹੈ। ਕਿਉਂ ਜੋ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ (ਜਿਵੇਂ 'ਭਗਵਤ' ਜਾਂ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਵਿਚੋਂ) ਅਤੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਇਹ ਰਾਮਾਇਣ ਵਿਚੋਂ ਰਾਮ ਦੀ ਕਥਾ ਨਾਲ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹਰੀ ਕਥਾ ਉਚਾਰਣ ਕਈ ਦਿਨਾਂ ਤਕ, ਕਈ ਵਾਰੀ ਹਫ਼ਤਿਆਂ ਤੱਕ ਅਤੇ ਮਹੀਨੇ ਤੱਕ ਜਾਰੀ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ। ਸਾਰੀ ਕਹਾਣੀ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਸਮਾਪਤ ਕਰਨੀ ਪੈਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਅੰਤਲੇ ਦਿਨ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਪੂਜਣ ਯੋਗ ਚੜ੍ਹਾਵਾ ਭੇਟ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ 'ਚਾਰਣਾ', ਸੰਤਾਂ, ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕਥਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਇਕ ਅਜੀਬ ਗੱਲ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਵਰਣਨ ਤੋਂ ਨੋਟ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਕਸ਼ਮੀਰ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਚਾਰਣ ਲੋਕ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਦੇ ਜ਼ਿੰਮੇਂਵਾਰ ਹਨ, ਆਸਾਮ ਬੰਗਾਲ ਅਤੇ ਹਿੰਦੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਵੈਸ਼ਨਵ ਸੰਤਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੀ। ਆਂਧਰਾ, ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਅਤੇ ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਥਾਕਾਰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਗਾਇਕਾਂ ਦਾ ਵਧੇਰੇ ਹੱਥ ਹੈ ਅਤੇ ਕੇਰਲਾ ਤੇ ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਵਿਚ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ਾਹੀ ਦਰਬਾਰਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸੀ। ਇਹ ਚਾਰੋਂ ਹੀ ਗਿਰੋਹ ਨਿਕਟ ਵਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਖੇਤਰਾਂ ਦੇ ਬਣੇ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬਾਹਰਲੇ ਏਜੰਟ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੂਲ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਇਕੋ ਹੀ ਹੈ, ਅਰਥਾਤ, ਭਾਗਵਤ ਵਿਚੋਂ ਵਿਸ਼ਾ ਲੈਣਾ, (ਕਦੇ ਵੀਰ ਗਾਥਾ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚੋਂ ਵੀ ਲੈਂਦੇ ਸਨ), ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ, ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਰ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕਰਨੀ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣਾ ਆਦਿ। ਇਹੋ ਉਹ ਤੱਤ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਿਲਣ ਨਾਲ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਭਗਤੀ ਸੰਪ੍ਰਦਾਇ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨੇ ਕੇਵਲ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਲੋਕ ਮੰਚ ਨੂੰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਦਿਤਾ ਸਗੋਂ ਇਹ ਵੀ ਦੱਸਿਆ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸਿੱਧਾ ਸੰਬੰਧ ਕਿੰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਚਾਰਣ, ਕਥਾਕਾਰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਗਾਇਕ ਅਤੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਇਕ ਕੜੀ ਸਨ। ਇਸੇ ਹੀ ਨੀਂਹ ਉੱਤੇ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਮੰਚ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਇਹ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮਜ਼ਬੂਤ ਬੁਨਿਆਦ ਵਾਲੀ ਵਿਸ਼ਾਲ ਇਮਾਰਤ ਹੈ, ਅਤੇ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਵੇਖਾਂਗੇ ਇਸ ਦਾ ਇਲਾਕਾਈ ਵਖਰੇਵਾਂ ਕੇਵਲ ਇਕੋ ਹੀ ਇਮਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਕਮਰਿਆਂ ਵਾਂਗ ਹੈ। ਅਰਥਾਤ ਇਮਾਰਤ ਇਕੋ ਹੀ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਕਮਰੇ ਵਖ ਵੱਖ ਹਨ।

5. ਲੋਕ-ਮੰਚ

1

ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਹ ਗੱਲ ਚੇਤੇ ਰਹੇ ਕਿ ਜੋ ਮੰਚ ਭਗਤੀ ਕਾਲ ਸਮੇਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਇਆ ਉਹ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦਾ ਕੋਈ ਪੂਰਵਗਾਮੀ ਮੰਚ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦੇ ਕੇ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਵਧੇਰੇ ਠੀਕ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਸਮਾਂ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦੀ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਦਾ ਸਮਾਂ ਸੀ, ਉਸ ਦੇ ਜਨਮ ਦਾ ਸਮਾਂ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਸ ਕਿਤਾਬ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਆਦਿ ਤੋਂ ਹੀ ਇਥੇ ਵਿਆਪਕ ਸੀ। 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਇਸ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਮੰਨਿਆ ਹੀ ਨਹੀਂ ਗਿਆ ਸਗੋਂ ਇਸ ਬਾਰੇ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਵੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਅਤੇ ਜਹਾਲਤ ਵਧੇਰੇ ਹੈ ਅਤੇ ਵਿਦਿਆ ਜਾਂ ਸਿਖਿਆ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੂੰ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਲਿਖਣ ਲਈ ਉਕਸਾਇਆ। ਉਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਦਸ ਕਿਸਮਾਂ ਬਾਰੇ ਦੱਸਿਆ (ਦਸ਼ ਰੂਪਕਾਂ) ਅਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕੀ ਕਰਨਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕੀ ਨਹੀਂ ਕਰਨਾ ਹੈ, ਬਾਰੇ ਹਦਾਇਤਾਂ ਦਿਤੀਆਂ ਹਨ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਅਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਗੌਰਵ ਅਤੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਦੇ ਵਧਣ ਨਾਲ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਇਸ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਹੀ ਅਪਨਾਉਣ ਲੱਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ (ਮਸਖ਼ਰਾ) ਜਿਹੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ। ਫਿਰ ਵੀ ਇਸ ਵਿਚ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਤੱਤ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਬਲ ਸੀ ਭਾਵੇਂ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤੱਕ ਉਸ ਉੱਤੇ ਰੁਕਾਵਟ ਆ ਗਈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਨੇ ਅਸ਼ਲੀਲ ਅਤੇ ਘਟੀਆ ਕਿਹਾ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਤਨ ਨਾਲ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦਾ ਪਹਿਲੇ ਵਾਲੀ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਆ ਜਾਣਾ ਬੜਾ ਕੁਦਰਤੀ ਸੀ। ਬੁੱਧ ਮੱਤ ਦੇ ਪਤਨ ਨਾਲ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਜੀਵਨ ਲਈ ਕੋਈ ਯੋਗ ਨਿਯਮਾਵਲੀ ਨਾ ਹੋਣ ਦੇ ਕਾਰਨ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਇਖ਼ਲਾਕੀ ਪੱਧਰ ਤੋਂ ਵਾਂਝਾ ਰਹਿ ਗਿਆ ਸੀ। ਸਮਾਜ ਦਾ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਚਿੱਤਰਣ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਨਹੀਂ ਚਿਤਰਿਆ ਗਿਆ ਸਗੋਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਟਕ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਸਮਾਜ ਦੀ ਇਸ ਇਖ਼ਲਾਕੀ ਗਿਰਾਵਟ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਜਾ

ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਨਾਟਕ 'ਪ੍ਰਬੋਧ-ਚੰਦਰਓਦਯ' ਦਾ ਲੇਖਕ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਲੋਕ ਆਪਣੀਆਂ ਰਾਤਾਂ ਸ਼ਰਾਬ ਪੀਣ ਅਤੇ ਵੇਸਵਾ ਗਮਨ ਵਿਚ ਗੁਜ਼ਾਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦਿਨ ਵੇਲੇ ਉਹ "ਸਭ ਕੁਝ ਜਾਣਨ ਵਾਲਾ ਹਵਨ ਤੇ ਬਲੀ ਦੀਆਂ ਰਸਮਾਂ ਅਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਇਕ ਸੂਝਵਾਨ ਤਿਆਗੀ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਹੈ।" (II-1) ਬੋਧੀ ਭਿਕਸ਼ੂਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਉਹ ਇਸੇ ਨਫ਼ਰਤ ਨਾਲ ਵੇਖਦਾ ਹੈ ਇਕ ਬੋਧੀ ਪਾਤਰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਇਜ਼ਹਾਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। "ਮੈਂ ਸੈਂਕੜੇ ਯੁੱਧਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਦੀ ਸਹੁੰ ਖਾਂਦਾ ਹਾਂ ਕਿ ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਸਾਰੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿਚ ਕਦੇ ਇਤਨਾ ਅਨੰਦ ਨਹੀਂ ਮਾਣਿਆ ਜਿਤਨਾ ਕਿ ਮੈਂ ਉਸ ਵੇਲੇ ਮਾਣਿਆ ਸੀ ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਕਪਾਲਿਕੀ ਦੀਆਂ ਮੋਟੀਆਂ ਉਭਰੀਆਂ ਛਾਤੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਸੀਨੇ ਨਾਲ ਘੁਟ ਲਿਆ ਸੀ।" (III-18) ਅਜੇਹੇ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਇਹ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਮੁੜ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਪੱਧਰ ਤੇ ਆ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਇਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਗੀਤ ਤੇ ਥੋੜੀ ਜਿਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਕੋਈ ਕਹਾਣੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਜੋ ਵਿਸ਼ਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਉਸ ਬਾਰੇ ਕਲਪਨਾ ਕਰਨੀ ਕੋਈ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਗੱਲ ਨਹੀਂ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਅੱਜ ਵੀ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਵਿਚ ਸ਼ੋਖ, ਤੀਖਣ ਅਤੇ ਪਹਿਲਾਂ ਵਰਗੀ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰਖਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਖ਼ਾਸ ਲੱਛਣ ਸਮਝੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਬੇਸ਼ਕ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅੱਜ ਤੱਕ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਸਭਿਅਕ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਲੋਕ ਮੰਚ ਨੂੰ ਉਸ ਦੇ ਇਸ ਭੱਦੇਪਨ ਕਰਕੇ ਨਿੰਦਿਆ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਜੋ ਲੋਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪੱਖ ਤੋਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦੇ ਹਨ ਉਹ ਵੀ ਇਸ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਨਾ ਗੌਲਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਦੇ ਇਤਰਾਜ਼ ਜਨਕ ਪੱਖਾਂ ਬਾਰੇ ਹੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਆਲੋਚਕ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਪੇਂਡੂ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਅਸਭਿਅਕ ਰੂਪ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਅਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਲਚਰ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਨਾ ਤਾਂ ਕਵਿਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਾਰਤਕ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਚ ਕੇਵਲ ਸਵਾਂਗ ਦਾ ਹੀ ਜਤਨ ਹਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਘਟੀਆ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪੇਂਡੂ ਸ੍ਰੋਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਅਤੇ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ।" ਇਸ ਆਲੋਚਕ ਦੀ 'ਸਭ ਤੋਂ ਘਟੀਆ ਗੱਲ' ਅਸਲ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰ ਦੀ 'ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੀਆ ਗੱਲ' ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਨਾਟਕ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰੁਚੀਆਂ ਵਾਲੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।" ਕਾਲੀਦਾਸ ਦਾ ਮਤਲਬ ਦੋ ਵੱਖ ਵੱਖ ਗੱਲਾਂ ਤੋਂ ਹੈ। (1) ਨਾਟਕ ਇਕ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੈ ਅਤੇ (2) ਨਾਟਕ ਸਭ ਰੁਚੀਆਂ ਦੀ ਦੇਖ ਭਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਚੀਜ਼ ਲਈ ਨਾਟਕ ਇਕ ਹੈ ਪਰ ਦੂਜੇ ਲਈ ਇਹ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਹੈ। ਲੋਕ-ਮੰਚ ਇਸ ਲਈ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਲੋਕ ਇਸ ਤੋਂ

ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ। ਲੋਕ ਇਸ ਨੂੰ ਇਸ ਲਈ ਮਾਣਦੇ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਇਸ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਹਨ। ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਉਹ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦਾ ਕੋਈ ਆਵਸ਼ਕ ਤੱਤ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਇਹ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦਾ ਵੀ ਕੋਈ ਅਨੁਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਮੰਚ ਸੀ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪੇ ਹੀ ਆਪਣੇ ਲਈ ਸਿਰਜਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਜੀਵਨ ਢੰਗ ਅਤੇ ਰਹਿਣ ਸਹਿਣ ਦੇ ਹਾਲਾਤ ਮੁਤਾਬਕ ਬਦਲਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਨੂੰ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਹੋਣ ਪਰ ਕਲਾ ਦੀ ਗਲੇਫ਼ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਮਾਣਨਯੋਗ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਉਤੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਨੂੰ ਕਲਾਤਮਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਦੇ ਨਾਇਕਾਂ ਦੇ ਬਹਾਦਰੀ ਵਾਲੇ ਕਾਰਨਾਮੇ ਅਤੇ ਰਾਮਾਇਣ ਦੇ ਨਾਇਕ ਰਾਮ ਦੇ ਨੇਕ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਨੇ ਆਪਣੇ ਲਾਭ ਹਿੱਤ ਬੜੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਸ੍ਰੋਤੇ ਸਿਖਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਦੇ ਇੱਛੁਕ ਸਨ। ਅਤੇ ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਹੀ ਚਾਰਣ ਲੋਕ ਇਕ ਵੱਡੀ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਲ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਵਧੇਰੇ ਨੇੜੇ ਨਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉਤੇ ਕੋਈ ਏਨਾ ਡੂੰਘਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਪਾ ਸਕੇ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ, ਜੋ ਕਿ ਖ਼ਾਸ ਮੌਕਿਆਂ ਉਤੇ ਮਹੱਲਾਂ ਅਤੇ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਅਹਾਤਿਆਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ, ਆਮ ਸਾਧਾਰਣ ਪੇਂਡੂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਪਹੁੰਚ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਦੂਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਪਰ 'ਚਾਰਣ' ਲੋਕ ਹਰ ਥਾਂ ਉਪਰ ਕਿਤੇ ਵੀ ਜਾ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਚਾਰਣ ਬੜੇ ਸਾਦੇ ਜਿਹੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਮਾਧਿਅਮ ਅਪਨਾਉਂਦੇ ਸਨ ਜਿਸ ਦੇ ਕਾਰਨ ਸ੍ਰੋਤੇ ਸੰਬੰਧਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਨਾ ਸਮਝਣ ਬਾਰੇ ਬਿਲਕੁਲ ਭੁਲ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਲੋਕਾਂ-ਮੰਚ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਤੀ ਲਗਨ ਨੇ ਇਕ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦੇ ਬੀਜ ਲਈ ਜ਼ਮੀਨ ਦਾ ਕੰਮ ਕੀਤਾ। ਹੁਣ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਅਟਲ ਸੀ।

2

ਭਾਰਤੀ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਹੈਰਾਨੀਜਨਕ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਰਾਜਸੀ ਸੱਤਾ ਪ੍ਰਤੀ ਵਫ਼ਾਦਾਰੀ ਦਾ ਬਹੁਤ ਘਟ ਦਖ਼ਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਵਿਚਾਰ ਅਧੀਨ ਸਦੀਆਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਭਾਰਤ ਲਗਾਤਾਰ ਛੋਟੇ ਛੋਟੇ ਰਾਜਾਂ ਵਿਚ ਟੁੱਕੜੇ ਹੁੰਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਰਾਜੇ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਕਾਰਨ ਜਾਂ ਅਕਾਰਨ ਹੀ ਲੜ ਰਹੇ ਸਨ। ਪੁਰਾਣੇ ਰਾਜੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਰਹੇ

ਸਨ। ਹਰ ਇਕ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸ਼ਹਿਨਸ਼ਾਹ ਜਾਂ ਚਕਰਵਰਤੀ ਅਖਵਾਉਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਅਧੀਨ ਸਮਝਦਾ ਸੀ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਜਦੋਂ ਹਰਸ਼ ਵਿੰਧਿਆਸ ਦੇ ਸਾਰੇ ਉੱਤਰੀ ਖੇਤਰ ਉਤੇ ਇਕੋ ਹਕੂਮਤ ਕਾਇਮ ਕਰਨ ਵਿਚ ਅਸਫਲ ਰਿਹਾ ਤਾਂ ਸ਼ੰਕਰਾਚਾਰੀਆ ਨੇ ਉਤਰ ਅਤੇ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਫ਼ਲਸਫ਼ੇ ਰਾਹੀਂ ਦੋਹਾਂ ਇਲਾਕਿਆਂ ਨੂੰ ਅਧਿਆਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਲੈ ਆਂਦਾ। ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਅਜੋਕੀਆਂ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ (ਦੱਖਣ ਦੀਆਂ ਚਾਰ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ) ਆਪਣੇ ਆਪਣੇ ਵੱਖਰੇਪਨ ਅਨੁਸਾਰ ਉੱਨਤ ਹੋ ਰਹੀਆਂ ਸਨ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਅਸੀਂ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਦੀ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਕਰਕੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉਨਤੀ ਦੇ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਲੱਛਣ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ। ਪਰ ਦੱਖਣੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਾਹਿੱਤ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਉੱਤੇ ਉੱਤਰੀ ਭਾਰਤ ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਸਾਹਿੱਤ ਦਾ ਬਹੁਤ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪਿਆ। ਇਹ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕੇਵਲ ਸ਼ਹਿਰੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪੇਂਡੂ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵੀ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਸ਼ੈਵਮੱਤ ਅਤੇ ਵੈਸ਼ਨਵਮੱਤ ਦੇ ਪੁੰਨਰ ਸਥਾਪਨ ਨਾਲ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਕੇਵਲ ਬਦਲਿਆ ਹੀ ਸਗੋਂ ਇਕ ਸਮਾਨ ਪੱਧਰ ਤੇ ਬਦਲਿਆ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ 'ਰੁਕਮਣੀ-ਹਰਨ' (ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ) ਅਤੇ 'ਭਾਮਾ-ਕਲਪ' (ਤੇਲਗੂ ਰੂਪ) ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਭਗਵਾਨ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ (ਵਿਸ਼ਨੂੰ) ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਹੀ ਇਕੋ ਜਿਹੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਉਪਜ ਹਨ।

ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਕ ਖ਼ਾਸ ਕਾਲ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਕਦਾਚਿਤ ਇਹ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਜਿਸ ਚੀਜ਼ ਦਾ ਵੀ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਉਹ ਇਸੇ ਹੀ ਕਾਲ ਵਿਚ ਵਾਪਰੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ, ਇਹ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਨੇ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਇਹ ਨਹੀਂ ਦੱਸ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਕਿ ਭਰਤਮੁਨੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਨੇ ਪੁਰਾਤਨ ਰੂਪ ਨੂੰ ਬਿਲਕੁਲ ਤਿਆਗ ਦਿਤਾ ਸੀ ਜਾਂ ਬਿਲਕੁਲ ਇਕ ਨਵਾਂ ਰੂਪ ਧਾਰਨ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਹੁਣ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਚਾਰਣ-ਸੰਸਥਾ, ਸ਼ੈਵਮੱਤ ਅਤੇ ਵੈਸ਼ਨਵਮੱਤ ਅਤੇ 'ਹਰੀਕਥਾ' ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਬਿਲਕੁਲ ਗ਼ਲਤ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸਦੀਆਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵੀ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦੇ ਰੂਪ ਨੂੰ ਬਦਲਣ ਦਾ ਕੋਈ ਦਾਅਵਾ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਰਾਜਸੀ ਚੇਤੰਨਤਾ ਦੀ ਗ਼ੈਰ ਮੌਜੂਦਗੀ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੱਖ ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕ ਆਪਣੇ ਢੰਗ ਅਨੁਸਾਰ ਉੱਨਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੋਏ ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਵੱਖਰੇਪਨ ਨੂੰ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਾਇਮ ਰਖਿਆ ਹੈ। ਸਿਵਾਇ 'ਚਾਰਣਾ' ਅਤੇ ਵੈਸ਼ਨਵਾਂ ਦੇ ਬਾਕੀ ਦੇ ਸਾਰੇ ਲੋਕ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਹੀ

ਕਿਸੇ ਇਕ ਇਲਾਕੇ ਤੋਂ ਦੂਸਰੇ ਇਲਾਕੇ ਵਲ ਗਏ ਸਨ। ਵਿਦਵਾਨ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੋਈ ਹੋਰ ਆਮ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਬਹੁਤ ਲੰਮੇ ਅਰਸੇ ਤਕ ਲਿਖਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਚਲਦੀ ਰਹੀ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਰੋਜ਼ਾਨਾ ਵਿਚ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਰਹੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਬਹੁਤ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ ਥੋੜੇ ਜਿਹੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਨਪੜ੍ਹ ਦੋਹਾਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਸਾਧਨ ਸੀ, ਸਾਰੇ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਲੰਬਾਈ ਅਤੇ ਚੌੜਾਈ ਵਿਚ ਇਕੋ ਜਿਹੀ ਰਫ਼ਤਾਰ ਨਾਲ ਅੱਗੇ ਵਧਦਾ ਗਿਆ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਜੋ ਕਿ ਉੱਤਰੀ ਭਾਰਤ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ (ਹਿੰਦ ਆਰਿਆਈ) ਨਾਲੋਂ ਸਦੀਆਂ ਪਹਿਲੇ ਵਿਕਸਤ ਹੋਈਆਂ ਸਨ, ਵਿਚ ਵੀ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਇਸ ਦਾ ਮਤਲਬ ਇਹ ਨਹੀਂ ਸਮਝਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਹੋਂਦ ਖਤਮ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਸੀ। ਲਿਖਣ ਦੀ ਕੋਈ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੀ ਮਹਿਸੂਸ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਜੇਕਰ ਚਾਰਣ ਲੋਕ ਬੀਰ ਗਾਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ ਤਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਣ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸਾਰੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸੰਤਾਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, (ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਜਗਨ ਨਾਥ-ਵਲਭਾ ਵਿਚ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਰਾਮਾ ਨੰਦ ਰੇ ਨੇ ਚੇਤੰਨਯ ਦੇਵ ਤੋਂ ਉਤੇਜਿਤ ਹੋ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ) ਪਰ ਵੈਸ਼ਨਵ ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਵਿਆਖਿਆਤਮਕ ਪ੍ਰਚਾਰ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਜ਼ਬਾਨ ਉੱਤੇ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਵੱਖਰੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਭਗਤੀ ਦੇ ਜਜ਼ਬੇ ਨੂੰ ਉਭਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹੋ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਇਕੋ ਇਕ ਮੰਤਵ ਸੀ। ਕੇਵਲ 'ਹਰੀ ਕਥਾ' ਦੀ ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਅਸੀਂ ਅੰਦਾਜ਼ਾ ਲਗਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸੀ। ਇਥੇ ਵੀ ਮੂਲ ਪਾਠ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਢੰਗ (ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ) ਵਿਚ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਕਥਾਕਾਰ ਇਸ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਮੌਕੇ ਦੇ ਮੁਤਾਬਕ ਆਪ ਹੀ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਤੱਥ ਦਾ ਵੀ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲਿਖਣਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮਿਹਨਤੀ ਅਤੇ ਕਠਿਨ ਢੰਗ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਅਗੋਂ ਨਕਲ ਕਰਨੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਜੀਵਨ ਭਰ ਦਾ ਕੰਮ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੇ ਕਿ ਕਿੰਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਘਟੀਆ ਸਾਮੱਗਰੀ ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਬਚਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ।

ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਇਹ ਬੜਾ ਕੁਦਰਤੀ ਸੀ ਇਲਾਕਈ ਵਖਰੇਵੇਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ ਹੋਣ। ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਸਾਰੇ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਥੀਏਟਰ ਵਿਚ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਅਜੇ ਤਕ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਰਕਰਾਰ ਰਖਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਜੇਕਰ



ਤਸਵੀਰ 13—ਕਲਾਸੀਕਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਚਰਿੱਤਰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੁਆਰਾ ਨਾਟਕ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ। ਇਹ ਸੂਤਰਧਾਰ ਇਕ ਵਧੀਆ ਕਲਾਕਾਰ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਪ੍ਰੋਡਿਊਸਰ-ਮੈਨੇਜਰ ਵੀ ਹੈ। ਉਪਰਲੀ ਤਸਵੀਰ ਵਿਚ ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਤਿੰਨ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਿਖਾਈ ਦੇ ਰਹੇ ਹਨ।



ਤਸਵੀਰ 14—ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦੁਆਰਾ ਪੇਸ਼ ਨਾਟਕ 'ਰਾਮ ਰਾਜਯ ਵਿਜੋਗ' ਦਾ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ।

ਤਸਵੀਰ 15—'ਪਠਾਣ' ਦੇ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਪ੍ਰੇਮ ਨਾਥ (ਖੱਬੇ) ਤੇ ਪ੍ਰਿਥਵੀਰਾਜ ਕਪੂਰ (ਸੱਜੇ) ਦਿਖਾਈ ਦੇ ਰਹੇ ਹਨ।





ਤਸਵੀਰ 16—ਉਦੈ ਸ਼ੰਕਰ ਦੇ 'ਲੇਬਰ ਐਂਡ ਮਸ਼ੀਨਰੀ' ਦਾ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼। ਇਹ ਬੈਲਟ ਉਸ ਦੁਆਰਾ 1939 ਵਿਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ।

ਅਸੀਂ ਇਹ ਮੰਨ ਲਈਏ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਵਿਚ ਸਾਰੀ ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੋਈ ਮੁੱਢਲਾ ਜਾਂ ਜੱਦੀ ਲੱਛਣ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਚਾਰਣਾ-ਭਗਤੀ-ਹਰੀਕਥਾ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੈ ਤਾਂ ਅਜੋਕੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਇਹ ਆਮ ਧਾਰਨਾ ਠੀਕ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੀ ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦਾ ਇਕ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲੱਛਣ ਹੈ। ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਚਲਦੇ ਫਿਰਦੇ ਗਾਇਕਾਂ ਤੋਂ ਸਾਰੀ ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਇਸ ਵਿਚ ਨਿਪੁੰਨ ਨ੍ਰਿਤਕਾਰ ਭਾਗ ਲੈ ਰਹੇ ਹੋਣ ਤਾਂ ਫਿਰ ਤਾਂ ਇਸ ਨੂੰ ਛੱਡਣਾ ਨਾਮੁਮਕਿਨ ਕਿਹਾ ਜਾਪਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਕਾਰਨ ਸੰਤਾਂ ਅਤੇ 'ਹਰੀ-ਕਥਾ' ਦਾ ਹੋਣਾ ਵੀ ਸੀ। ਸਾਰੀ ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਜਾਗਣਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭੂ ਦਾ ਜਸ ਗਾਇਨ ਕਰਨਾ ਇਕ ਗੁਣਕਾਰੀ ਕਾਰਜ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੇ ਕਿ ਭਗਤੀ ਸੰਪ੍ਰਦਾਇ ਦੇ ਫੈਲਣ ਨਾਲ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਾਰੀ ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਦਾ ਜਸ ਗਾਇਨ ਕਿਸ ਸਮੇਂ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ? ਇਸ ਨੇ ਜ਼ਰੂਰ ਹੀ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਕਿ ਇਹ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸੀ ਕੁਝ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦਾ। ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਬਿਲਕੁਲ ਕੋਈ ਸੁਝਾਅ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਸਗੋਂ ਇੰਜ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ੱਗ ਇਸ ਉਤੇ ਖਿੱਝਦੇ ਸਨ। ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵਿਚਾਰ ਅਧੀਨ ਕਾਲ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਰਾਤ ਦੇ ਇਸ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ (ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਲਗਭਗ) ਨਾਟ ਕਲਾ ਦੇ ਇਕ ਲੇਖਕ ਨੇ ਇਸ ਤੋਂ ਚਿੜ ਕੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ : ਯਮ-ਮਾਤ੍ਰ-ਸਮਾਪਯਮ ਯਤ੍ਰ ਤਨ-ਨਾਟ੍ਯਮ੍-ਰਾਗਵਰਧਨਮ ਦੀਰਘਮ-ਵਿਰਾਗ-ਜਨਕਮ ਅਤੋ ਨਾਟਯਮ ਵਿਵਰਜਾਯੇਤ੍।

["ਕੇਵਲ ਉਹ ਹੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਿਲਚਸਪੀ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖ ਸਕਦਾ ਹੈ (ਯਮ) ਜੋ ਕਿ ਤਿੰਨ ਘੰਟਿਆਂ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ। (ਰਾਗ ਵਰਧਨ) ਇਸ ਤੋਂ ਲੰਮਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਅਕੇਵਾਂ ਪੈਦਾ ਕਰੇਗਾ (ਵਿਰਾਗ) ਅਤੇ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਤੋਂ ਗੁਰੇਜ਼ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।"]

ਲੋਕ-ਮੰਚ ਵਿਚ ਨਵਾਂ ਝੁਕਾਅ ਵੈਸ਼ਨਵ ਭਗਤੀ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਕਰਕੇ ਆਇਆ। ਮੁੱਢਲੇ ਸਮਿਆਂ ਤੋਂ ਹੀ 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਅਤੇ 'ਰਾਮਾਇਣ, ਦੋਹਾ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਤੋਂ ਲੋਕ-ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇ ਮਿਲਦੇ ਰਹੇ ਹਨ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੀਤਣ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਨੇ ਕਵੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਤਾਂ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਵੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਤਾ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਨਕ ਬੋਲੀਆਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਮੂਲ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਅਨੁਵਾਦ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਸ ਵਿਚ ਵਿਸਤਾਰ ਪੂਰਵਕ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਵਿਚ ਜੋ

ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਉਹ ਮੂਲ ਵਿਸ਼ੇ ਉੱਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਕਵੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਸਥਾਨਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਤੋਂ ਬੜੀ ਸਹੂਲਤ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦਾ ਖਰੜਾ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਕਿਉਂਜੋ ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹਰ ਇਕ ਸਾਹਿਤਕ ਰਚਨਾ ਛੰਦ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੁੱਢਲੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਹੀ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਸੰਗੀਤਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ, ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਨਵੇਂ ਛੰਦਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤਬੱਧ ਕਾਵਿਮਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈ। ਸਥਾਨਕ ਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਪੈਰ੍ਹਿਆਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਾਲ ਹੋਰ ਪੈਰ੍ਹਿਆਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸੌਖ ਹੋਣ ਲੱਗੀ ਸੀ। ਕਿਉਂਜੋ ਪਿੰਡਾਂ ਦੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕਲਾਕਾਰ ਅਨਪੜ੍ਹ ਸਨ ਇਸ ਲਈ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਜਾਂ ਪੰਗਤੀਆਂ ਨੂੰ ਗਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਕੇਵਲ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਅਜਾਰਾਦਾਰੀ ਬਣ ਗਈ ਸੀ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਚਾਰਣ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਨ੍ਰਤਕੀ ਆਪਣੇ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਉਸ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੜ੍ਹਿਆ ਲਿਖਿਆ ਆਗੂ ਗਾਉਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੱਚਦੇ ਸਨ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਵੀ ਕੁਝ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਕ ਆਦਮੀ ਪਿਛੇ ਬੈਠਾ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੋਲਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਉਸ ਦੇ ਮੂਡ ਦੇ ਮੁਤਾਬਕ ਮੁਦਰਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਕੁਝ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਇਕੋ ਵਿਅਕਤੀ ਹੀ ਸਾਰਾ ਪਾਠ ਗਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਅਜੇਹੇ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ 'ਭਗਵਤ' ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਨਾਂ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਣ ਹੈ। ਭਗਵਤ ਦਾ ਮੂਲ ਅਰਥ ਉਸ ਵਿਅਕਤੀ ਤੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਭਗਤੀ ਮੱਤ ਦੇ ਵੈਸ਼ਨਵ ਸੰਪਰਦਾਇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੋਵੇ। 'ਮੰਚ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਦਾ ਇਹ ਸਮੂਹ ਗਾਨ' ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਮੰਚ ਦਾ ਇਕ ਆਮ ਲੱਛਣ ਹੈ।

ਇਕ ਹੋਰ ਪਖ ਤੋਂ ਵੀ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਚ ਲਿਆਦਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਸੇਹਰਾ ਵੀ ਕੇਵਲ ਵੈਸ਼ਨਵਮੱਤ ਨੂੰ ਹੀ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹੁਣ ਤਕ 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਵਿਚੋਂ ਵੀਰ ਪ੍ਰਧਾਨ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਜਾਂ ਰਾਮਾਇਣ ਦੇ ਨਾਇਕ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਦੇ ਚਰਿਤਰ ਵਾਂਗ, ਆਦਰਸ਼ਕ ਤੇ ਨੈਤਿਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਹੀ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਪਰ ਵੈਸ਼ਨਵ ਭਗਤੀ ਸੰਪ੍ਰਦਾਇਕ ਦੇ ਉਦਗਮ ਤੇ ਵਿਕਾਸ ਨਾਲ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਕਹਾਣੀ, ਉਸ ਦੇ ਬਚਪਨ ਅਤੇ ਰਾਧਾ ਨਾਲ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰੇਮ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਲੋਕ ਮੰਚ ਦਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਵਿਸ਼ਾ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ। ਮੰਚ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਇਸ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਦਾ ਖ਼ਾਸ ਸਥਾਨ ਹੈ।

ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਕਾਮ ਉਤੇਜਿਕ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਨੂੰ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਕੁਝ ਹੱਦ ਤਕ ਇਹ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਲੇ ਗੰਵਾਰੂਪਨ ਅਤੇ ਅਸ਼ਲੀਲਤਾ ਦਾ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਉੱਦਾਤੀਕਰਣ ਸੀ। ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਕਿਤੇ ਵਧੇਰੇ ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਰਾਮ ਅਤੇ ਕੌਰਵ ਪਾਂਡਵਾਂ ਦੀਆਂ

ਕਹਾਣੀਆਂ ਵਿਚ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਲੀਲਾ (ਪਿਆਰ ਖੇਡ) ਵਿਚ ਇਕ ਖ਼ਾਸ ਅੰਤਰ ਸੀ। ਰਾਮ ਇਕ ਆਦਰਸ਼ ਪਾਤਰ ਸੀ, ਅਤੇ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦੇ ਨਾਇਕ ਮਹਾਂ ਮਾਨਵ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ ਅਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਤਿਕਾਰ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਪਰ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਡਰ ਅਤੇ ਸ਼ਲਾਘਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਾਡੇ ਮਨਾ ਵਿਚ ਉਤਪਨ ਕੀਤੀ ਹੈ ਉਸ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਫਾਸਲਾ ਜਿਹਾ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਭਾਵੇਂ ਰਾਮ ਵਾਂਗ ਹੀ ਦੈਵੀ ਅਵਤਾਰ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਸਾਡੇ ਉੱਤੇ ਵਖਰੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪਿਆ ਹੈ। ਉਸ ਦੀ ਲੀਲਾ ਉਸ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਾਨਵੀ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਉਹ ਪਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਧੋਖਾ ਦਿੰਦਾ ਹੈ, ਹੱਸਦਾ ਹੈ, ਛੇੜ ਛਾੜ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਰੁਸੇ ਨੂੰ ਮਨਾਉਣ ਲਈ ਖੁਸ਼ਾਮਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਗੱਲ ਕੀ ਉਹ ਹਰ ਕੁਝ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਆਮ ਸਾਧਾਰਣ ਆਦਮੀ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਨਾਟਕ ਭਾਰਤੀ ਮੰਚ ਦੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲੇ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਰੁਕਮਣੀ ਨੂੰ ਉਧਾਲ ਕੇ ਲੈ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਆਪਣੀ ਦੂਜੀ ਪਤਨੀ ਸਤਿਯਭਾਮਾ ਨਾਲ ਧੋਖਾ ਕਰਦਾ ਹੈ (ਉਸ ਦਾ ਧੋਖਾ ਕੇਵਲ ਛੇੜ ਛਾੜ ਹੀ ਹੈ ਹੋਰ ਕੁਝ ਨਹੀਂ) ਉਹ ਇਕ ਸਾਧਾਰਣ ਨੌਜਵਾਨ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਪਤਨੀਆ ਨਾਲ ਚੁਹਲ ਬਾਜ਼ੀ ਕਰਨ ਜਾਂ ਛੇੜ ਛਾੜ ਕਰਨ ਤੋਂ ਉਸ ਨੂੰ ਜੋ ਸਮੱਸਿਆ ਪੇਸ਼ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਉਹ ਬਿਲਕੁਲ ਇਕ ਸਾਧਾਰਣ ਵਿਆਹੁਤਾ ਆਦਮੀ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਵਾਂਗ ਹੀ ਹੈ। ਅਜੇਹਾ ਕੋਈ ਇਲਾਕਾ ਨਹੀਂ ਜਿਥੇ ਕਿ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀਆਂ ਦੋਹਾਂ ਪਤਨੀਆਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨਾ ਦਰਸਾਈ ਗਈ ਹੋਵੇ। ਅਜੇਹੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵੀ ਬਿਲਕੁਲ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਇਕ ਰੋਮੀਓ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੜਕ ਉੱਤੇ ਜਾ ਰਹੀ ਗਵਾਲਣ ਨਾਲ ਛੇੜ-ਛਾੜ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵਾਲੇ ਕਾਂਡ ਵਿਚ ਹਵਾਲਾ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਇਕ ਗਵਾਲਾ ਹੈ ਜੋ ਗਊਆਂ ਦੀ ਰਖਵਾਲੀ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਬੰਸਰੀ ਵਜਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਗਵਾਲਣਾ ਅਤੇ ਸਾਥੀ ਗਵਾਲਿਆਂ ਨਾਲ ਨੱਚਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਪਰੰਪਰਾ ਨੇ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਨੂੰ ਵੱਖ-ਵਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਪੇਂਡੂ ਗੀਤਾਂ ਤੇ ਸਮੂਹ ਨਾਚਾਂ ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਕੀਤਾ ਹੈ।

ਵੈਸ਼ਨਵ ਸੰਤ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਵੀ ਬੜੇ ਭਾਰੀ ਵਿਦਵਾਨ ਸਨ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਜਿਹੜੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਸੰਗੀਤ-ਬੱਧ ਕਰਕੇ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਉਹ ਜੈਦੇਵ ਦੀ ਲਿਖੀ 'ਗੀਤਾ ਗੋਵਿੰਦ' ਸੀ ਜੋ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਲਿਖੀ ਗਈ ਸੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨੇ ਸੰਤਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਲਿਖਣ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦੀ ਨਿਯਮਾਵਲੀ ਉੱਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪੁਰਾਣੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੀ ਰਚਨਾ ਹੈ।

ਕੋਈ ਵੀ ਪੇਂਡੂ ਨਾਟਕ 'ਪੂਰਵਅੰਗ' ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਆਰੰਭ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਪੂਰਵਅੰਗ ਵਿਚ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦੇਵੀ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਅਰਾਧਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਲੋਕ ਮੰਚ ਦਾ ਭਾਵੇਂ ਸਿਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਨਾਲ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਸੀ ਪਰ ਵੈਸ਼ਨਵ ਨਾਟਕ ਅਤੇ 'ਹਰੀ ਕਥਾ' ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਪੂਜਾ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਹਾਰ ਸ਼ਿੰਗਾਰ ਤਕ ਅੱਜ ਤਕ ਲੋਕ ਮੰਚ ਬੇਝਿੱਜਕ ਹੋ ਕੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਜਾਪਦਾ ਇੰਜ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਅਮਲੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਗਠਨ ਕੇਵਲ ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ ਕਿਉਂਕਿ ਭਗਤੀ ਰਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮਕਸਦ ਵਧ ਤੋਂ ਵਧ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਪੇਂਡੂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਵਧ ਤੋਂ ਵਧ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਖਣ ਦਾ ਲਾਭ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸੀ। ਮੁੱਢਲੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ, ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਅਹਾਤਿਆਂ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਜਾਂ ਮਹੱਲਾਂ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ, ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਦੂਰ ਸਨ ਅਤੇ ਉਹ ਇਤਨੇ ਘਟ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਕਿ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਹੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਜੋ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਸੀ, ਵੀ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਏਨੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਨਹੀਂ ਪੈਦਾ ਕਰ ਸਕਦੀ ਸੀ।

ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਲੱਛਣ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਨਾ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਵਿਚ ਸਮਾਨ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਇਥੇ ਬਾਰ ਬਾਰ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਤਾਂ ਮੰਦਰਾਂ ਦੇ ਅਹਾਤਿਆਂ ਵਿਚ ਖੇਡੇ ਜਾਂਦੇ ਸਾਂ ਜਾਂ ਮਹੱਲਾ ਵਿਚ ਅਤੇ ਉਹ ਵੀ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਤਿਉਹਾਰ ਜਾਂ ਖੁਸ਼ੀ ਦੇ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਚਾਰਣ ਪਰੰਪਰਾ ਨੇ ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਕ੍ਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਤਬਦੀਲੀ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬੰਨ੍ਹਿਆ। ਥਾਂ ਥਾਂ ਘੁੰਮਣ ਵਾਲਾ ਚਾਰਣ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਆਸ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ ਸੀ ਕਿ ਕੋਈ ਉਸ ਨੂੰ ਜੀ ਆਇਆ ਕਹੇ, ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕੋਈ ਮੰਦਰ ਦਾ ਅਹਾਤਾ, ਜਾਂ ਕਈ ਖ਼ਾਸ ਅਵਸਰ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਦੇਵਤੇ ਦੇ ਸਤਿਕਾਰ ਵਜੋਂ ਕੋਈ ਉਤਸਵ ਦੀ ਉਡੀਕ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਜੋ ਥਾਂ ਅਤੇ ਦਿਨ ਉਸ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਭਾਉਂਦਾ ਸੀ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਵੀ ਭਾਉਂਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਕਿਤੇ ਕਿਤੇ ਕੁਝ ਅੜਚਣਾਂ ਪੈ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਫ਼ਸਲ ਦੀ ਬੀਜਾਈ ਅਤੇ ਕਟਾਈ ਦੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਉਹ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਆਸ ਨਹੀਂ ਰਖ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਵਰਖਾ ਸਮੇਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਲਈ ਕਿਸੇ ਛੱਤ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਕੋਲ ਵੈਸ਼ਨਵ ਨਾਟਕ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਜਾ 'ਹਰੀ ਕਥਾ' ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਵਾਂਗ ਸਹੂਲਤਾ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਕਿਸੇ ਧਾਰਮਿਕ ਸਥਾਨ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਧਾਰਮਿਕ ਵਿਚਾਰਾਂ ਵਾਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਦੇ ਘਰ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਸਕਦੇ

ਸਨ। ਪਰ ਚਾਰਣ ਨੂੰ ਇਹ ਸਹੂਲਤਾਂ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸਨ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਪਿੰਡ ਦਾ ਚੁਰਸਤਾ ਜਾਂ ਫਿਰ ਕੋਈ ਖੁਲ੍ਹੀ ਥਾਂ ਉਸ ਦੇ ਮੰਚ ਦਾ ਸਥਾਨ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਫ਼ਸਲਾਂ ਦੀ ਕਟਾਈ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਅਤੇ ਅਗਲੇ ਬੀਜਾਈ ਦੇ ਮਹੀਨਿਆਂ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਦਾ ਸਮਾਂ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਦਾ ਸਮਾਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਹੁਣ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਨਿਰਧਾਰਿਤ ਮੌਕਿਆਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਵੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ।

3

ਕੁਝ ਸਮਾਨ ਲੱਛਣਾਂ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉਪਰ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ, ਸਥਾਨਕ ਲੋਕ-ਮੰਚਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਵੀ ਵਿਕਸਤ ਹੋਏ ਹਨ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਇਕੋ ਹੀ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਰੂਪ ਦੀ ਵੰਨਗੀ ਮਿਲਦੀ ਹੈ। ਰਹਿਣ ਸਹਿਣ ਦੇ ਢੰਗ, ਕੁਦਰਤੀ ਚੋਗਿਰਦਾ, ਬਾਹਰਲੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੇ ਕਾਰਨ ਉਸ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਜਾਂ ਗੁਣ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਨ ਵਿਚ ਤਤਪਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਜੇਕਰ ਗੰਗਾ ਦੇ ਮੈਦਾਨ ਵਿਚ ਰਾਮ ਦੇ ਆਦਰਸ਼ਕ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੇ ਪਿਆਰ ਦੀ ਛੇੜ ਛਾੜ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਲੋਕ–ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ–ਵਸਤੂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਤਾਂ ਦੂਰ ਦੱਖਣ ਪੱਛਮ ਦੇ ਤੱਟਵਰਤੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਘਣੇ ਜੰਗਲਾਂ ਦੇ ਪਹਾੜੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਖ਼ੌਫ਼ਨਾਕ ਜਾਨਵਰਾਂ ਨਾਲ ਲੜਨਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ ਉਥੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਦੇ ਨਾਇਕਾਂ ਦੇ ਬੀਰ ਰਸੀ ਕਾਰਨਾਮੇ ਅਤੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਤੇ ਦੈਂਤਾਂ ਦੀਆਂ ਲੜਾਈਆਂ ਤੇ ਅਜੇਹੀਆਂ ਹੋਰ ਘਟਨਾਵਾਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਉਤਰੀ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੀਲਾ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਤੱਤਵਰਤੀ ਇਲਾਕੇ ਦੇ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਜਾਂ 'ਬਾਇਲਾਤਾ' ਉਨ੍ਹਾਂ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦੇ ਆਪਣੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹਨ।

ਇਥੇ ਅਸੀਂ ਦੋਹਾਂ ਦੀ ਇਕ ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਲੈ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਪੱਛਮੀ ਤੱਟਵਰਤੀ ਇਲਾਕੇ (ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਕੇਨਾਰਾ ਖੇਤਰ ਤਕ ਸੀਮਤ ਇਲਾਕਾ) ਦੇ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਦਾ ਆਰੰਭ ਬਾਰ੍ਹਵੀਂ ਜਾਂ ਤੇਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਈਸਾਈ ਵਿਚ ਮਿਥਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ ਮਿਤੀ ਮਹਤਵਪੂਰਣ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਕਲਾ ਦੇ ਜਨਮ ਦਾ ਸਮਾਂ ਵੈਸ਼ਨਵ ਮੱਤ ਦੇ ਪੁਨਰ-ਉਥਾਨ ਦਾ ਵੀ ਸਮਾਂ ਹੈ। 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਹੀ 'ਮਹਾਂ–ਭਾਰਤ' 'ਰਾਮਾਇਣ' ਅਤੇ 'ਭਾਗਵਤ' ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਯੁੱਧ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਇਕ ਖ਼ਾਸ ਵਿਧੀ ਰਾਹੀਂ ਵੈਸ਼ਨਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਹ

ਖ਼ਾਸ ਵਿਧੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦੋ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਆਗਮਨ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਉੱਤੇ ਇਕ ਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਦੋ ਪਾਤਰ ਰਾਮ ਅਤੇ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਜਾਂ ਦੋ ਗਵਾਲੇ ਹਨ। ਇਥੇ ਰਾਮ ਰਾਮਾਇਣ ਦਾ ਨਾਇਕ ਰਾਮ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦਾ ਵੱਡਾ ਭਰਾ ਬਲਰਾਮ ਹੈ। ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਨਾਟਕ ਵੇਖਣ ਆਉਂਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਖ਼ਤਮ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹਿਫ਼ਾਜ਼ਤ ਨਾਲ ਘਰ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਦੱਸਣਾ ਆਸਾਨ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕੀ ਮਹੱਤਤਾ ਸੀ, ਪਰ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਇਹ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾਉਣਾ ਗ਼ਲਤ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਇਸ ਰਿਵਾਜ ਤੋਂ ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਦਾ ਮੁੱਢ ਵੈਸ਼ਨਵ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਸਮੇਂ ਹੋਇਆ।

'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਸਾਰੀ ਰਾਤ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਖ਼ਾਸ ਪਾਬੰਦੀ ਰਖੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਸਬੱਬ ਨਾਲ ਕੋਈ ਪ੍ਰਸੰਗ ਪਹਿਲੇ ਹੀ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਇਸ ਨਾਲ ਦੂਜਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਜੇਕਰ ਪ੍ਰਸੰਗ ਸੂਰਜ ਦੇ ਚੜ੍ਹਨ ਤਕ ਸਮਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਸੰਖੇਪ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਸੂਰਜ ਚੜ੍ਹਨ ਤਕ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਕੋਈ ਖ਼ਾਸ ਕਿਸਮ ਦਾ ਮੰਚ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਚਾਰ ਡੰਡਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਚਬੂਤਰਾ ਖੜ੍ਹਾ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ੍ਰੋਤੇ ਖੁਲ੍ਹੇ ਮੈਦਾਨ ਵਿਚ ਇਸ ਚਬੂਤਰੇ ਦੇ ਇਦਰ ਗਿਰਦ ਬੈਠ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਮੰਚ ਦੇ ਇਕ ਸਿਰੇ ਉੱਤੇ ਭਾਗਵਤ ਸਾਜ਼ਿੰਦਿਆਂ ਨਾਲ ਬੈਠਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮੁੱਢਲੇ ਕਲਾਸਕੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਇਕ ਉਲਟਾ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਬਕਸਾ ਜਾਂ ਨੀਵਾਂ ਚਬੂਤਰਾ ਮੰਚ ਦੀ ਸਮੱਗਰੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਬਕਸੇ ਜਾਂ ਨੀਵੇਂ ਚਬੂਤਰੇ ਨੂੰ ਰਾਜੇ ਦਾ ਸਿੰਘਾਸਨ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਦੇ ਬੈਠਣ ਦੀ ਥਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਇਹ 'ਭਗਵਤ' ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੇਂਦ੍ਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰ ਜਦੋਂ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਤਾਂ ਉਹ ਭਾਗਵਤ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਝੁਕਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਿਠ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਉਹ ਭਾਗਵਤ ਦੇ ਖੱਬੇ ਪਾਸਿਓ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਸੱਜੇ ਪਾਸਿਓ ਬਾਹਰ ਚਲੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਦਰਸ਼ਕ-ਸਥਾਨ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੰਚ ਵੀ ਉਪਰੋਂ ਆਕਾਸ਼ ਵਲ ਖੁਲ੍ਹਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਬੜੀ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਨੇ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਦ੍ਰਾਵੜ ਸ਼ਾਖ਼ਾ ਦੀ ਹੈ, ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਦੀ ਪੁਸਤਕ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੇ ਪਥ (ਗਰੀਰ ਰੂਮ) ਵਿਚ ਨਾਟਕ

ਦਾ ਪੂਰਵਅੰਗ ਜਾਂ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀ ਮੁੱਢਲੀ ਆਰਾਧਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਗਣੇਸ਼ ਦੇਵਤਾ ਜੋ ਕਿ ਸਾਰੀਆਂ ਔਕੜਾਂ ਦੂਰ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਦੀ ਪੂਜਾ ਕੀਤੀ ਜਾਦੀ ਹੈ। ਲਿਬਾਸ ਅਤੇ ਮੇਕ-ਅਪ ਦਾ ਸਮਾਨ ਉਸ ਦੇ ਆਸ਼ੀਰਵਾਦ ਲਈ ਭੇਟਾ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਭਾਗਵਤ ਅਤੇ ਸਾਜ਼ਿੰਦਿਆਂ ਨੂੰ ਸੁਗ਼ਾਤਾਂ ਭੇਟ ਕੀਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ। ਹੁਣ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਓ ਜ਼ਰਾ ਭਾਗਵਤ ਨੂੰ ਡੂੰਘੀ ਨੀਝ ਨਾਲ ਵੇਖੀਏ ਅਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਉਸ ਦੇ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਸਮਝੀਏ। ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ 'ਚਾਰਣ' ਦਾ ਹੀ ਪ੍ਰਤੀਰੂਪ ਹੈ। ਅੱਜ ਦੀ ਪਰਿਭਾਸ਼ਕ ਸ਼ਬਦਾਵਲੀ ਵਿਚ ਉਹ ਨਿਰਮਾਤਾ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਹ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਗੁਰੂ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਬਹੁਤ ਹੀ ਵਿਦਵਾਨ ਅਤੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ, ਪੌਰਾਣਾ, ਭਾਗਵਤ ਅਤੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦਾ ਗਿਆਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਪਾਤਰ ਜਦੋਂ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਸੀਸ ਝੁਕਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਇਕੱਲਾ ਹੀ ਮੂਲ ਪਾਠ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਗੀਤ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਤਾਲ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪਰਿਚਯ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਆਤਮ ਕਥਨੀ ਨੂੰ ਸੁਣਦਾ ਅਤੇ ਜਵਾਬ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜੇ ਕੋਈ ਪਾਤਰ ਉੱਚੀ ਪਦਵੀ ਦਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਤਾਂ ਉਹ ਉਸ ਦਾ ਪਰਿਚਯ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾਉਂਦਾ ਪਰ ਦਰਸਕਾਂ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਵਾਸਤੇ ਉਹ ਉਸ ਤੋਂ ਪੁੱਛਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕੌਣ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਸ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਦੇ ਕਾਰਨ ਆਦਿ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਭਾਗਵਤ ਦਾ ਪਾਤਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਨਿਕਟ ਸੰਬੰਧੀ ਹੀ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਠੀਕ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਸੂਤਰਧਾਰ ਕੇਵਲ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਮੁੱਢਲਾ ਸੂਤਰਧਾਰ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਅਸੀਂ ਪਹਿਲੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਵੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ, ਉਹ ਬਿਲਕੁਲ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਦੇ ਭਾਗਵਤ ਵਾਂਗ ਹੀ ਸੀ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ 'ਹਨੂਮ ਨਾਇਕ' ਜਾਂ 'ਕੋਡਾਂਗੀ' ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਵੀ ਬੜਾ ਦਿਲਚਸਪ ਪਾਤਰ ਹੈ। ਉਹ ਹਰ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਉਸ ਦਾ ਲਿਬਾਸ ਵੀ ਪੁਰਾਤਨ ਜਾਂ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਕਹਾਣੀ ਵਾਲਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸਮਕਾਲੀ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੀ ਕਥਨੀ ਦਾ ਮਾਲਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਉਹ ਵਾਧੂ ਫ਼ਜ਼ੂਲ ਚੀਜ਼ਾਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਬੋਲ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਹਸਾਉਣਾ ਹੈ। (ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਹਾਸਾ ਯੰਗਰ ਅਰਥਾਤ ਹਸਾਉਣ ਵਾਲਾ ਵੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ।) ਉਹ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਐਲਾਨ ਕਰਦਾ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਦੱਸਦਾ ਹੈ, ਉਹ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਾਲ ਦੂਜੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਅਤੇ ਇਕ ਪ੍ਰਸੰਗ ਨਾਲ ਦੂਜੇ

ਪ੍ਰਸੰਗ ਨੂੰ ਜੋੜਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਉਹ ਛੋਟੇ ਮੋਟੇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਕੰਮ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਜਿਵੇਂ ਸੁਨੇਹਾ ਲੈ ਕੇ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਆਦਿ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਦੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਇਸ 'ਕੋਡਾਂਗੀ' ਦਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਸਥਾਨ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਢ ਵਿਚ ਪੂਜਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ 'ਕੋਡਾਂਗੀ' ਹੀ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਚ ਉਤੇ ਤੁਰਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਉਹ ਸਾਰੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚ ਉਤੇ ਹੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਕੋਡਾਂਗੀ ਪਾਤਰ ਦੇ ਨਕਸ਼ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਵਿਚ ਲਭੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪੂਰਵ ਅੰਗ ਅਰਥਾਤ ਮੁੱਢਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਨਾਲ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਵੀ ਮੰਚ ਉਤੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਦਿਲਚਸਪ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਲੋਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਮੌਜੂਦ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਹੈ ਪਰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਸ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਲੋਕਾ ਦੀ ਬੋਲੀ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕੰਮ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਾਇਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦਾ ਹੈ (ਉਹ ਹਮੇਸ਼ਾ ਨਾਇਕ ਨਾਲ ਹੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ) ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਜੇਕਰ ਨਾਇਕ ਇਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਦਿਲ ਤੇ ਵਾਰ ਹੋ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਦਿਲ ਪਿਆਰ ਦੇ ਦੇਵਤੇ ਦੇ ਤੀਰਾਂ ਨਾਲ ਵਿੰਨਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਤਾਂ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਤੁਰੰਤ ਹੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਔਹ ਤੁਸੀਂ ਨਾਇਕਾ ਲਈ ਬੁਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੜਪ ਰਹੇ ਹੋ।" ਇਹ ਬੜੀ ਦਿਲਚਸਪ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਦਾ ਕੋਡਾਂਗੀ ਸਿੱਧਾ ਹੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਦਾ ਉੱਤਰਾਧਿਕਾਰੀ ਹੈ।

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਭਾਗਵਤ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਅਤੇ ਕੋਗਾਂਡੀ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੂਲ ਪਾਠ ਨਿਰੋਲ ਕਵਿਤਾ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਭਗਵਤ ਇਕੱਲਿਆਂ ਹੀ ਉਚਾਰਦਾ ਜਾਂ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਜਿਹੜਾ ਪ੍ਰਸੰਗ ਚੁਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਉਹ ਪਹਿਲਾ ਹੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਦੱਸ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਾਰੇ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਅਤੇ ਉਚਿਤ ਤਬਲੇ ਦੀ ਥਾਪ ਨਾਲ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਕਰਵਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਰਿਚਯ ਲਈ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਢੰਗ ਹੈ। ਦੋ ਬੰਦੇ ਇਕ ਕੱਪੜੇ ਨੂੰ ਪਰਦੇ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਕੜਦੇ ਹਨ ਪਾਤਰ ਇਸ ਪਰਦੇ ਦੇ ਪਿਛੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਲ ਪਿਠ ਕਰਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨ੍ਰਿਤ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਤੇ ਪਾਤਰ ਆਪਣੇ ਹੱਥਾਂ ਨਾਲ ਪਰਦੇ ਨੂੰ ਥੋੜਾ ਨੀਵਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲਾ ਆਪਣੇ ਸਰੀਰ ਦੇ ਥੋੜੇ ਜਿਹੇ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਆਹਮੋ ਸਾਹਮਣੇ ਹੋ ਕੇ ਫਿਰ ਪਿੱਛੇ ਨੂੰ ਹੱਟਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਰਦੇ ਦੇ ਪਿਛੋਂ ਦੀ ਬਾਹਰ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹਰ ਇਕ ਪਾਤਰ ਨੂੰ ਇਸੇ ਢੰਗ ਅਨੁਸਾਰ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਸਾਰੇ ਹੀ ਪਾਤਰ ਜੇਕਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਆਰੰਭਕ

ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰਦੇ ਦੇ ਪਿਛੇ ਇਕ ਕਤਾਰ ਵਿਚ ਖੜੇ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਫਿਰ ਪਰਦੇ ਨੂੰ ਮੇਲ ਕੇ ਹਟਾ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਹੁਣ ਤਕ ਅਸੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਮੁਤਾਬਕ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੇ ਹੁੰਦੇ ਪਰ ਜਿਉਂ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕੌਂਡਾਂਗੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਐਲਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਤਰ ਨੱਚਦਾ ਹੋਇਆ ਇਕ ਪਾਸੇ ਖੜਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਦਾ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਣ ਸਥਾਨ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪਰਿਚਯ ਕਰਵਾਉਣ ਵਿਚ ਵੀ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਮਾਂ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਭਾਗਵਤ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਕਾਵਿ ਸਤਰਾਂ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਪਾਤਰ ਇਕ ਲੰਮੀ ਤਕਰੀਰ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਲਈ ਚੁਣੇ ਗਏ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਸੰਗ ਬਾਰੇ ਦੱਸਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਲੰਮੀ ਭੂਮਿਕਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਲੰਮੀਆਂ ਆਤਮ ਕਥਨੀਆਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਭਾਗਵਤ 'ਹਾਂ, ਓਹ, ਵਾਹ, ਆਦਿ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਹੁੰਗਾਰਾ ਭਰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ, ਬਲ ਦਾਇਕ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਇਹ ਸ਼ੈਲੀ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਵੀਰ ਰਸ ਅਤੇ ਲੜਾਈ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਨਾਲ ਹੀ ਢੁੱਕਦੀ ਹੈ। ਪਿਆਰ, ਦੁਖ ਅਤੇ ਦਇਆ ਤਰਸ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਘਟ ਹੀ ਇਸ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਇਸਤਰੀ ਪਾਤਰ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਢੁੱਕਦੇ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੇਕਅਪ ਵੀ ਏਨਾ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਮਰਦ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਮੇਕਅਪ ਦਿਲ ਖਿੱਚਵਾਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਦੈਂਤ ਅਤੇ ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਦੇਵਤੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਵਿਨਾਸ਼ਕਾਰੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮਖੌਟੇ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਨ੍ਰਿਤ ਰੂਪ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਇਕੋ ਹੀ ਲੱਛਣ ਅਜੇਹਾ ਹੈ ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਹੈ ਇਸ ਵਿਚਲੀ ਵਾਰਤਕ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ। ਇਹ ਵਾਰਤਕ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਇਸ ਦੇ ਮੂਲ ਪਾਠ ਦਾ ਹਿੱਸਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਕਿਉਂ ਜੋ ਮੂਲ ਪਾਠ ਤਾਂ ਸਾਰਾ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਵਿਚ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਭਾਗਵਤ, ਇਕੱਲਿਆਂ ਹੀ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਤਾਂ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਹੀ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਤਤਕਾਲੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਮੁਤਾਬਕ ਬਦਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਇਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਵੀ ਬਦਲਦੀ ਰਹਿੰਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਜ਼ੁਬਾਨੀ ਯਾਦ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਅਜੇਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਕਿਸੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੀ ਕਾਬਲੀਅਤ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਉਹੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਇਸ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਾਲ ਠੀਕ ਇਨਸਾਫ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਸਨਮੁੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਿਆ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਉਸ ਦਾ ਬਹੁਤ ਤਜਰਬਾ ਹੋਏ ਅਤੇ ਚੰਗਾ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਹੋਵੇ। ਉਸ ਕੋਲ ਗੱਲਬਾਤ ਵੀ ਕਰਨ ਵਿਚ ਤਰਕ ਸ਼ਕਤੀ, ਸ਼ਬਦਾਂ ਤੇ ਪੂਰਾ ਵਸੀਕਰਣ, ਤੇ ਅਖਾਣਾਂ ਅਤੇ ਕਈ ਟੂਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ

ਕਰਨ ਦੀ ਪੂਰੀ ਕਾਬਲੀਅਤ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ।

ਕਿਸੇ ਵੀ ਗਿਰਣ ਵਾਲੇ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ । ਮੰਚ-ਸਜਾ ਵਲ ਵੀ ਕੋਈ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨੂੰ ਦੱਸਣ ਲਈ ਕੱਪੜੇ ਦੇ ਪਰਦੇ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਇਹ ਕੱਪੜਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੱਧ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਕਿਉਂ ਜੋ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੜਾਈ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੌਤ ਨੂੰ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਗੱਲ ਹੈ । ਪਰ ਜਦੋਂ ਇਸ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ ਤਾਂ ਕੱਪੜੇ ਨੂੰ ਦੋ ਵਿਅਕਤੀ ਹੱਥਾਂ ਨਾਲ ਪਰਦੇ ਵਾਂਗ ਪਕੜਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਮਰਿਆ ਹੋਇਆ ਪਾਤਰ ਉਠ ਕੇ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਪੱਖ ਇਸ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਦਿਲ-ਖਿਚਵੀਂ ਮੇਕ-ਅਪ ਅਤੇ ਰੰਗ ਬਰੰਗਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਹੈ । ਹਰੇ, ਨੀਲੇ ਅਤੇ ਲਾਲ ਰੰਗ ਦੇ ਕੱਪੜਿਆਂ ਉਤੇ ਸੁਨਹਿਰੀ ਰੰਗ ਦੇ ਚੌੜੀ ਪਲੇਟ ਵਾਲੀ ਛਾਤੀ ਉਤੇ ਹਮੇਲ, ਸੋਨ-ਰੰਗੇ ਬਾਜੂ ਬੰਦ ਅਤੇ ਕੈਂਠੇ ਪਹਿਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਸਿਰ ਦੇ ਉਤੇ ਚਮਕੀਲੇ ਰੰਗ ਦਾ ਹੀਰਿਆਂ ਨਾਲ ਸਜਿਆ ਹੋਇਆ ਤਾਜ ਪਹਿਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਇਕ ਚੌੜਾ ਪੱਖੇ ਵਰਗਾ ਛੱਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਸਰੀਰ ਦੇ ਥਲਵੇਂ ਹਿੱਸੇ ਦਾ ਲਿਬਾਸ ਅਕਸਰ ਚਮਕੀਲੇ ਰੰਗ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਿਨਾਰਾਂ ਇਸ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਦੈਂਤ ਅਤੇ ਭੈੜੀਆਂ ਰੂਹਾਂ ਮਖੌਟੇ ਪਹਿਨਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਡਰ ਅਤੇ ਕਰੂਪਤਾ ਦਾ ਤ੍ਰਭਕਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਂਦਾ ਹੈ । ਗੰਧਰਵ ਆਦਿ ਵਰਗੇ ਅਰਧ-ਮਾਨਵੀ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਦੇ ਥੱਲੇ ਕਾਲੀਆਂ ਅਤੇ ਲਾਲ ਧਾਰੀਆਂ ਵਾਹ ਕੇ ਆਪਣੀ ਦੱਖ ਨੂੰ ਇਕ ਖ਼ਾਸ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਬਦਲ ਦਿੰਦੇ ਹਨ । ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਰੰਪਰਾ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੇਕ-ਅਪ ਅਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸਖ਼ਤੀ ਨਾਲ ਲਾਗੂ ਕੀਤਾ ਸੀ ।

'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਇਸ ਲਈ ਨਹੀਂ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਕਿ ਇਹ ਆਪਣੀ ਹੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਕੇਵਲ ਇਕੋ ਹੀ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਵੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦਾ ਡੂੰਘਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਸ ਵਿਚ 'ਭਾਗਵਤ' ਅਤੇ 'ਕੌਡਾਂਗੀ' ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੁਝ ਅਜੇਹੇ ਲੱਛਣ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਹਨ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁਕਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਰੂਪ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਟਵਰਤੀ ਸੂਬੇ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ । ਮੈਦਾਨੀ ਇਲਾਕੇ

ਵਿਚ ਇਹ ਕੁਝ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਨਾਲ ਇਕ ਵਖਰੇ ਨਾਂ 'ਬੇਆਲਾਤਾ' ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। (ਪੱਛਮੀ ਤੱਟਵਰਤੀ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਰੂਪ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਇਸ ਨੂੰ ਪੂਰਬੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ 'ਮੁਡਾਲਾ ਪਾਇਆ' ਵੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ।) ਪਹਿਲਾ ਇਹ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਭਾਗਵਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਭਾਵੇਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਇਕ ਮੰਡਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਇਕ ਮੋਢੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਗਵਤ ਵਾਂਗ ਇਥੇ ਮੰਡਲੀ ਹੀ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਾਲੇ ਭਾਗ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਗਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਵਾਲਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੋਲ (ਮਡਾਲੇ) ਇਸ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਖੜਤਾਲਾਂ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਹੋਰ ਸਾਜ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ (ਅਕਸਰ ਲਿਖੀ ਹੋਈ) ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਕੇਵਲ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਭਾਗਵਤ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਮੋਢੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਤਮ ਕਥਨੀ ਨੂੰ ਵਿਚ ਵਿਚ ਠੀਕ ਕਰਦਾ ਆਪਣੀ ਹੈਰਾਨੀ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਲਿਬਾਸ ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਵਰਗਾ ਸ਼ਾਨੋ-ਸ਼ੌਕਤ ਵਾਲਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਪਰ ਰਾਜੇ ਅਤੇ ਦੇਵਤੇ ਆਪਣੇ ਮੁੱਕਟਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਇਕ ਪੱਖੇ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਜੂ ਬੰਦ ਵੀ ਪਹਿਨਦੇ ਹਨ (ਇਸ ਨੂੰ ਬਾਜੂ ਦਾ ਮੁਕਟ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ) ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੀ ਇਕ ਇਕ ਕਿਸਮ 'deus ex machina' ਹੈ। (ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਇਹ ਢੰਗ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਅਨੁਸਾਰ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਜਾਂ ਵਸਤੂ ਜੋ ਅਚਾਨਕ ਮੰਚ ਉਤੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਕੇ ਕਿਸੇ ਕਠਿਨ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਹਲ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਉਂਤ ਦੱਸ ਦੇਵੇ।) ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਤਰ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨੇਪਥ ਤੋਂ ਜਾਂ ਮੰਚ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਕੁਝ ਫ਼ਾਸਲੇ ਤੋਂ ਮੰਚ ਦੇ ਸਾਹਮਣਿਓਂ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਗਦੀਆਂ ਮਸ਼ਾਲਾਂ ਅਤੇ ਢੋਲ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਨਾਲ ਇਹ ਜਲੂਸ ਸੁੱਤਿਆਂ ਦੇ ਵਿਚੋਂ ਹੋ ਕੇ ਗੁਜ਼ਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਦੋਹੇਂ ਪੈਰ ਉਪਰ ਨੂੰ ਚੁਕ ਕੇ ਚਬੂਤਰੇ ਉਤੇ ਛਲਾਂਗ ਲਗਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਆਪਣੇ ਨਾਚ ਨੂੰ ਜਾਰੀ ਰਖਦਾ ਹੈ। (ਚਬੂਤਰਾ ਚਾਰ ਪੰਜ ਫੁੱਟ ਤੋਂ ਘਟ ਉਚਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ) ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਮ ਪੜਾਅ ਤੇ ਪੁਜਦਿਆਂ ਹੀ ਇਕ ਝਰਨਾਟ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਨਜ਼ਾਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸ਼ੋਰ ਸ਼ਰਾਬੇ ਨਾਲ ਸਾਰੇ ਸੁੱਤੇ ਜਾਗ੍ਰਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਘਟ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਹੋਣ ਨਾਲ ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਾ ਇਕ ਲਾਭ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਵੀ ਅਪਨਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਕਸਰ ਇਸ ਵਿਚ ਸਥਾਨਕ ਕਥਾਵਾਂ ਜਾਂ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂ ਜੋ ਸਾਰੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਪਰਦਾ ਅਤੇ ਸੈੱਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਇਸ ਕਰਕੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਨਾਲ ਦਰਸਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਵਿਚ ਕਿਉਂਜੋ ਕੋਡਾਂਗੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਦੋ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੈ, ਇਕ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਵਿਦੂਸ਼ਕ।

ਕਰਨ ਦੀ ਪੂਰੀ ਕਾਬਲੀਅਤ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ।

ਕਿਸੇ ਵੀ ਗਿਰਣ ਵਾਲੇ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ । ਮੰਚ-ਸਜਾ ਵਲ ਵੀ ਕੋਈ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨੂੰ ਦੱਸਣ ਲਈ ਕੱਪੜੇ ਦੇ ਪਰਦੇ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਲਈ ਇਹ ਕੱਪੜਾ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੱਧ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਕਿਉਂ ਜੋ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਲੜਾਈ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਮੌਤ ਨੂੰ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਗੱਲ ਹੈ । ਪਰ ਜਦੋਂ ਇਸ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ ਤਾਂ ਕੱਪੜੇ ਨੂੰ ਦੋ ਵਿਅਕਤੀ ਹੱਥਾਂ ਨਾਲ ਪਰਦੇ ਵਾਂਗ ਪਕੜਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਮਰਿਆ ਹੋਇਆ ਪਾਤਰ ਉਠ ਕੇ ਮੰਚ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਪੱਖ ਇਸ ਵਿਚ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਦਿਲ-ਖਿਚਵੀਂ ਮੇਕ-ਅਪ ਅਤੇ ਰੰਗ ਬਰੰਗਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਹੈ । ਹਰੇ, ਨੀਲੇ ਅਤੇ ਲਾਲ ਰੰਗ ਦੇ ਕੱਪੜਿਆਂ ਉਤੇ ਸੁਨਹਿਰੀ ਰੰਗ ਦੇ ਚੌੜੀ ਪਲੇਟ ਵਾਲੀ ਛਾਤੀ ਉਤੇ ਹਮੇਲ, ਸੋਨ-ਰੰਗੇ ਬਾਜੂ ਬੰਦ ਅਤੇ ਕੈਂਠੇ ਪਹਿਨੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਸਿਰ ਦੇ ਉਤੇ ਚਮਕੀਲੇ ਰੰਗ ਦਾ ਹੀਰਿਆਂ ਨਾਲ ਸਜਿਆ ਹੋਇਆ ਤਾਜ ਪਹਿਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਇਕ ਚੌੜਾ ਪੱਖੇ ਵਰਗਾ ਛੱਤਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਸਰੀਰ ਦੇ ਥਲਵੇਂ ਹਿੱਸੇ ਦਾ ਲਿਬਾਸ ਅਕਸਰ ਚਮਕੀਲੇ ਰੰਗ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਿਨਾਰਾਂ ਇਸ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਦੈਂਤ ਅਤੇ ਭੈੜੀਆਂ ਰੂਹਾਂ ਮਖੌਟੇ ਪਹਿਨਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਡਰ ਅਤੇ ਕਰੂਪਤਾ ਦਾ ਤ੍ਰਭਕਾਉਣ ਵਾਲਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਂਦਾ ਹੈ । ਗੰਧਰਵ ਆਦਿ ਵਰਗੇ ਅਰਧ-ਮਾਨਵੀ ਪਾਤਰ ਆਪਣੀਆਂ ਅੱਖਾਂ ਦੇ ਥੱਲੇ ਕਾਲੀਆਂ ਅਤੇ ਲਾਲ ਧਾਰੀਆਂ ਵਾਹ ਕੇ ਆਪਣੀ ਦੱਖ ਨੂੰ ਇਕ ਖ਼ਾਸ ਪ੍ਰਭਾਵ ਰਾਹੀਂ ਬਦਲ ਦਿੰਦੇ ਹਨ । ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪਰੰਪਰਾ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਮੇਕ-ਅਪ ਅਤੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸਖ਼ਤੀ ਨਾਲ ਲਾਗੂ ਕੀਤਾ ਸੀ ।

'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਇਸ ਲਈ ਨਹੀਂ ਬਿਆਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਕਿ ਇਹ ਆਪਣੀ ਹੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਕੇਵਲ ਇਕੋ ਹੀ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਹੈ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਦੀ ਪ੍ਰਮੁੱਖਤਾ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਵੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦਾ ਡੂੰਘਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਸ ਵਿਚ 'ਭਾਗਵਤ' ਅਤੇ 'ਕੋਡਾਂਗੀ' ਦੇ ਪਾਤਰਾਂ ਰਾਹੀਂ ਕੁਝ ਅਜੇਹੇ ਲੱਛਣ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਹਨ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁਕਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਰੂਪ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਤੱਟਵਰਤੀ ਸੂਬੇ ਵਿਚ ਮਿਲਦਾ ਹੈ । ਮੈਦਾਨੀ ਇਲਾਕੇ

ਵਿਚ ਇਹ ਕੁਝ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਨਾਲ ਇਕ ਵਖਰੇ ਨਾਂ 'ਬੇਆਲਾਤਾ' ਨਾਲ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। (ਪੱਛਮੀ ਤੱਟਵਰਤੀ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਰੂਪ ਦੇ ਵਿਪਰੀਤ ਇਸ ਨੂੰ ਪੂਰਬੀ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ 'ਮੁਡਾਲਾ ਪਾਇਆ' ਵੀ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ।) ਪਹਿਲਾ ਇਹ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਭਾਗਵਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਭਾਵੇਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀ ਇਕ ਮੰਡਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਇਕ ਮੋਢੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਭਗਵਤ ਵਾਂਗ ਇਥੇ ਮੰਡਲੀ ਹੀ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਾਲੇ ਭਾਗ ਅਤੇ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਗਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਵਾਲਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਢੋਲ (ਮਡਾਲੇ) ਇਸ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਖੜਤਾਲਾਂ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਹੋਰ ਸਾਜ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ (ਅਕਸਰ ਲਿਖੀ ਹੋਈ) ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਕੇਵਲ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਭਾਗਵਤ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸੰਗੀਤ ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਮੋਢੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਆਤਮ ਕਥਨੀ ਨੂੰ ਵਿਚ ਵਿਚ ਠੀਕ ਕਰਦਾ ਆਪਣੀ ਹੈਰਾਨੀ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਲਿਬਾਸ ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਵਰਗਾ ਸ਼ਾਨੋ-ਸ਼ੌਕਤ ਵਾਲਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਪਰ ਰਾਜੇ ਅਤੇ ਦੇਵਤੇ ਆਪਣੇ ਮੁੱਕਟਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਇਕ ਪੱਖੇ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਜੂ ਬੰਦ ਵੀ ਪਹਿਨਦੇ ਹਨ (ਇਸ ਨੂੰ ਬਾਜੂ ਦਾ ਮੁਕਟ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ) ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੀ ਇਕ ਇਕ ਕਿਸਮ 'deus ex machina' ਹੈ। (ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਲਈ ਇਹ ਢੰਗ ਵਰਤਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਅਨੁਸਾਰ ਕੋਈ ਵਿਅਕਤੀ ਜਾਂ ਵਸਤੂ ਜੋ ਅਚਾਨਕ ਮੰਚ ਉਤੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਕੇ ਕਿਸੇ ਕਠਿਨ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਹਲ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਉਂਤ ਦੱਸ ਦੇਵੇ।) ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਤਰ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਨੇਪਥ ਤੋਂ ਜਾਂ ਮੰਚ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਕੁਝ ਫ਼ਾਸਲੇ ਤੋਂ ਮੰਚ ਦੇ ਸਾਹਮਣਿਓ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਗਦੀਆਂ ਮਸ਼ਾਲਾਂ ਅਤੇ ਢੋਲ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਨਾਲ ਇਹ ਜਲੂਸ ਸੁੱਤਿਆਂ ਦੇ ਵਿਚੋਂ ਹੋ ਕੇ ਗੁਜ਼ਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਦੋਹੇਂ ਪੈਰ ਉਪਰ ਨੂੰ ਚੁਕ ਕੇ ਚਬੂਤਰੇ ਉਤੇ ਛਲਾਂਗ ਲਗਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਆਪਣੇ ਨਾਚ ਨੂੰ ਜਾਰੀ ਰਖਦਾ ਹੈ। (ਚਬੂਤਰਾ ਚਾਰ ਪੰਜ ਫੁੱਟ ਤੋਂ ਘਟ ਉਚਾ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ) ਨਾਟਕ ਦੇ ਅੰਤਮ ਪੜਾਅ ਤੇ ਪੁਜਦਿਆਂ ਹੀ ਇਕ ਝਰਨਾਟ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਨਜ਼ਾਰਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਸ਼ੋਰ ਸ਼ਰਾਬੇ ਨਾਲ ਸਾਰੇ ਸੁੱਤੇ ਜਾਗ੍ਰਤ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਘਟ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਹੋਣ ਨਾਲ ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਾ ਇਕ ਲਾਭ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਨੂੰ ਵੀ ਅਪਨਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਕਸਰ ਇਸ ਵਿਚ ਸਥਾਨਕ ਕਥਾਵਾਂ ਜਾਂ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕਿਉਂ ਜੋ ਸਾਰੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਪਰਦਾ ਅਤੇ ਸੈੱਟ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਇਸ ਕਰਕੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਰਾਹੀਂ ਜਾਂ ਚੱਕਰ ਕੱਟਣ ਦੀ ਮੁਦਰਾ ਨਾਲ ਦਰਸਾਈ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਵਿਚ ਕਿਉਂਜੋ ਕੋਡਾਂਗੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਦੋ ਭੂਮਿਕਾਵਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਹੈ, ਇਕ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਵਿਦੂਸ਼ਕ।

ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਸਮੇਂ ਹਰ ਇਕ ਪਾਤਰ ਤੋਂ ਉਸ ਦੀ ਪਛਾਣ ਪੁੱਛੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਹੀ ਵਧਾ ਚੜ੍ਹਾ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਉਸ ਬਾਰੇ ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਆਧੁਨਿਕ ਕੇਰਲਾ ਰਾਜ ਵਿਚ ਧੁਰ ਦੱਖਣ ਵਲ ਪੱਛਮੀ ਤੱਟ ਉੱਤੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੀ ਇਕ ਪ੍ਰਸਿਧ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਕਥਾਕਲੀ' ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜੋ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਪੁਰਾਤਨ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਧਾਰਨਾ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਚਿੱਤਰਣ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਬੀਰ ਰਸ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਦੱਸਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਜਾਂ ਦੂਜੀ ਸਦੀ ਈਸਵੀ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ 'ਚਕਿਯਾਰ' ਨਾਂ ਦੀ ਇਕ ਜਾਤੀ ਰਹਿੰਦੀ ਸੀ ਜੋ ਕਿ 'ਕੁਦਿਯਾਤਮ' ਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਹ ਰੂਪ ਨਾਟਕ ਘਟ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨਾ ਵਧੇਰੇ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕਵੀਆਂ, ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਅਤੇ ਰਾਜਿਆਂ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਸੁਧਾਰ ਕੀਤੇ ਅਤੇ ਸ਼ਾਇਦ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰਖਦਿਆਂ ਇਸ ਵਿਚ ਪਦਾਰਥਕ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਦਿਤੀ। 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਦੇ ਗੀਤ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਬੜੀ ਅਜੀਬ ਜਿਹੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਪਦਾਰਥਕ ਭਾਵਨਾ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਕਥਾਕਲੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਅੰਦਰ ਭਗਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿੜ ਕਰਾਉਂਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਬੀਰ ਰਸੀ ਮਹਾਂਕਾਵਿ 'ਮਹਾਂਭਾਰਤ' ਵਿਚੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਨ੍ਰਿਤ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਇਸ ਦੇ ਅਰਥ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਿਰ ਦੀ ਟੋਪੀ ਜਾ ਮੁੱਕਟ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਦੇ ਮੰਦਰ ਦੇ ਗੁੰਬਦ ਦੇ ਪਤਲੇ ਸਿਰੇ ਵਾਂਗ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਇਹ ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਵਾਂਗ ਸ਼ੋਖ ਅਤੇ ਰੰਗਬਰੰਗਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਤੇ ਕਥਾਕਲੀ ਨੂੰ ਕਵੀਆਂ ਤੇ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਨੇ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਕੀਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਦੇ ਵਿਸਤਾਰ ਪੂਰਣ ਨਿਸਚਿਤ ਨਿਯਮ ਹਨ। ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੀ ਪੂਰੀ ਸਮੱਗਰਤਾ ਨਾਲ ਕੇਵਲ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਕਥਾਕਲੀ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਹੀ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਇਲਾਕਿਆਂ ਤਕ ਨਹੀਂ ਪਹੁੰਚਿਆ ਸਗੋਂ ਬਾਹਰਲੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਘੁੰਮ ਚੁੱਕਾ ਹੈ।

ਆਂਧਰਾਂ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ (ਜਿਥੇ ਤੇਲਗੂ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ) 'ਹਰੀਕਥਾ' ਦੇ ਉਥਾਨ ਨਾਲ 'ਭਾਮਾ-ਕਲਪਮ' ਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਪ੍ਰਸਿਧ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਰੂਪ, ਵਿਕਸਤ ਹੋਇਆ। ਇਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਛੋਟੀ ਪਤਨੀ 'ਸਤਿਆ ਭਾਮਾ' ਹੈ। ਕਵਿਤਾ

ਉਚਾਰਣ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦੇ ਨਾਲ ਇਸ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਵੀ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ ਜੋ ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਜਿਸ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਨਾਲ ਇਹ ਕਹਾਣੀ ਇਕ ਨਵੇਕਲੇ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋਈ ਹੈ ਉਹ ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਦੇ ਕਾਰਨ ਹੀ ਹੈ। ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਪਤਨੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਸਤਿਆਭਾਮਾ ਸਭ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਈਰਖਾਲੂ, ਖਿੱਝਣ ਵਾਲੀ ਅਤੇ ਲੜਾਕੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਹ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਤੀਬਰ ਪਿਆਰ ਵੀ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਅਜੇਹੀ ਸਥਿਤੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਜੀਵ ਅਤੇ ਹਾਸ ਭਰਪੂਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਪੈਦਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਤੀਜਾ ਜਾਂ ਕਹਿ ਲਵੋ ਕੇਂਦਰੀ ਪਾਤਰ ਵੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਦੂਤ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ (ਜੋ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਸੁਨੇਹੇ ਲਿਆਉਂਦਾ ਹੈ) ਇਹ ਪਾਤਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ 'ਗੀਤਾ-ਗੋਵਿੰਦ' ਵਿਚ ਰਾਧਾ ਦੀ ਸਹੇਲੀ ਵਾਂਗ ਹੈ। ਇਹ ਦੂਤ ਕੇਵਲ ਦੂਜੇ ਦੇ ਸੁਨੇਹੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦਾ ਸਗੋਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਹਾਸਾ ਮਜ਼ਾਕ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਵੀ ਇਸ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਰੂਪ ਹੈ, ਪਰ ਇਥੇ ਇਹ ਕਠਪੁੱਤਲੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੀ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਕਠ-ਪੁੱਤਲੀਆਂ ਦਾ ਤਮਾਸ਼ਾ ਵਿਖਾਉਣ ਵਾਲੇ ਨੂੰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। (ਸੂਤਰਧਾਰ ਦਾ ਸ਼ਬਦੀ ਅਰਥ ਧਾਗੇ ਪਕੜਨੇ ਵਾਲਾ ਹੈ) ਉਹ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਸਾਰੀ ਕਵਿਤਾ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਦੇ ਕਦੇ ਦੋ ਆਵਾਜ਼ਾਂ ਉਸ ਦੀ ਇਸ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਵੀ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਅਤੇ ਪੌਰਾਣਾਂ ਵਿਚੋਂ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ 'ਬਾਇਲਾਤਾ' (ਖੁਲੀ ਥਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ) ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਇਸ ਨੂੰ ਤੇਲਗੂ ਵਿਚ ਵਿਥੀ-ਨਾਟਕ (ਗਲੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ) ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਵਿਥੀ-ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਵਿਤਾਵਾਂ, ਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

4

ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਸਮੁੱਚੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭੇਦ ਉਪਰੋਕਤ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਨਾਲ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖਤਮ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਤੇਲਗੂ ਦੇ 'ਭਾਮਾ-ਕਲਪਮ' ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਦਾ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਭੇਦ ਕੰਨੜ ਭਾਸ਼ਾ (ਕਰਨਾਟਕ) ਵਿਚ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਪਰੀਜਾਤ-ਅਤਾ' ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ। ਤੇਲਗੂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਕ ਰੂਪ 'ਬੁਰੱਕਥਾ' ਵਿਚ ਪਹਿਲੇ ਵਾਲੇ ਉਚਾਰਣ ਰੂਪ ਨੂੰ ਕਾਇਮ ਰਖਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਕ ਮੋਢੀ ਪਾਤਰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦੇ ਪੈਰ੍ਹੇ ਉਚਾਰਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੋ ਹੋਰ ਉਸ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਛਾਇਆ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀਆਂ ਵੀ ਕਿਸਮਾਂ ਹਨ। ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਦਾ

ਛਾਇਆ ਨਾਟਕ (ਲਕੜੀ ਜਾਂ ਚਮੜੇ ਦੀਆਂ ਕਠਪੁਤਲੀਆਂ ਬਣਾਈਆ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ) ਅਤੇ ਰੰਗ ਦੀਆਂ ਤਸਵੀਰਾਂ ਵਾਲਾ ਜੋ ਕਿ ਤੁਰਦੇ ਫਿਰਦੇ ਫਿਰਦੇ ਗਾਇਕ, ਬਕਸਿਆਂ ਵਿਚ ਚੁਕੀ ਫਿਰਦੇ ਹਨ। ਦੇਵਤਿਆਂ ਜਾਂ ਖੇਤੀ ਦੇ ਤਿਉਹਾਰ ਦੇ ਮੌਕਿਆਂ ਉਤੇ ਜਲੂਸ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ ਮੂਕ-ਝਾਕੀਆਂ ਕੱਢੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਿ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਪੌਰਾਣਿਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦਰਸਾਏ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਦੱਖਣੀ ਭਾਸ਼ਾਈ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉੱਤਰੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਅਸੀਂ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ। ਉੱਤਰੀ ਇਲਾਕੇ ਦੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੱਖਣੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਸਿੱਧੀਆਂ ਵੈਦਿਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚੋਂ ਨਿਕਲੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਲਈ ਇਥੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵੈਦਿਕ ਮਿਥਿਹਾਸ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਹੋਣਾ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ। ਅਸਲ ਗੱਲ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ। ਵੈਸ਼ਨਵ ਸੰਪ੍ਰਦਾਇ ਭਗਤੀ ਦਾ ਮਾਰਗ ਸੀ। ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਕੀਲਣ ਲਈ ਕਾਫ਼ੀ ਸੀ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਅਕਸਰ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਕਹਾਣੀ ਪਤਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਪਰ ਚੌਦ੍ਹਵੀਂ ਅਤੇ ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਤਕ ਕੁਝ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਮੂਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਤੋਂ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਅਤੇ ਪੌਰਾਣਾਂ ਦਾ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰ ਚੁਕੀਆਂ ਸਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਉੜੀਸਾ ਵਿਚ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦਾ ਉੜੀਆ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਨਿਯਮ ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਇਤਨੇ ਅਨੁਵਾਦ ਨਹੀਂ ਸਨ ਬਲਕਿ ਭਗਤੀ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਮੁਤਾਬਕ ਰੂਪਾਂਤਰ ਸਨ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਜਿਹੜੇ ਨ੍ਰਿਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਉਹ ਸਥਾਨਕ ਸਨ। ਇਸੇ ਲਈ ਉੜੀਆ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ 'ਛਾਊ' ਨ੍ਰਿਤ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ 'ਡੰਡ-ਨਾਟ' ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ ਜਿਸ ਵਿਚ ਸ਼ਿਵਜੀ ਅਤੇ ਪਾਰਬਤੀ ਦੇ ਵਿਆਹ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਨ੍ਰਿਤ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਇਕ ਯੁੱਧ-ਨ੍ਰਿਤ' ਦੀ ਕਿਸਮ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਭਗਵਾਨ ਸ਼ਿਵਜੀ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਵਿਨਾਸ਼ ਨਾਲ ਹੈ। ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਰੂਪ 'ਰੰਗ-ਸਭਾ' ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦਾ ਹੀ ਇਕ ਹੋਰ ਰੂਪ 'ਪਾਲਾ' ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਹੈ।

ਪਰ ਦੱਖਣ ਵਾਂਗ ਉੱਤਰੀ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਜੰਗ, ਯੁੱਧ-ਨ੍ਰਿਤ, ਅਤੇ ਬੀਰ ਗਾਥਾ ਕਾਵਿ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਕਾਰਣ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੁਖ ਸ੍ਰੋਤ ਭਗਤੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਸੀ। ਸੰਤ ਚੇਤੰਨਯ (1486-1534 ਈਸਵੀਂ) ਨੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਜੋਕੇ ਰੂਪ 'ਯਾਤਰਾ' ਨੂੰ ਅਪਣਾਇਆ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸ਼ਕਤੀ, ਨਵੀਂ ਉਤੇਜਨਾ ਤੇ

ਵਿਆਪਕ ਪ੍ਰਚਾਰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ। ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਭਗਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਉਸ ਦਾ ਮਿਸ਼ਨ ਸੀ। ਉਹ ਗੀਤ ਰਚਦਾ ਸੀ, ਦਲੀਲ ਲਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕਰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਕ ਥਾਂ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਥਾਂ ਫਿਰਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਹੀ ਚੇਲਿਆਂ ਨਾਲ ਉਸ ਨੇ ਖ਼ੁਦ ਇਨ੍ਹਾਂ 'ਯਾਤਰਾਵਾਂ' ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਕੀਤਾ। 'ਯਾਤਰਾ' ਜਾਂ 'ਜਾਤਰਾ' ਦਾ ਮੂਲ ਅਰਥ ਧਾਰਮਿਕ ਜਲੂਸ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜਲੂਸ ਤਿਉਹਾਰਾਂ ਦੇ ਮੌਕਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤਕਾਰ, ਗਾਇਕ ਅਤੇ ਮੂਕ-ਝਾਕੀਆਂ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਸੇ ਤੱਥ ਨੇ ਕਿਸੇ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਆ ਕੇ ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਸ਼ਬਦ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਅਰਥ ਦਿਤੇ ਹੋਣ। 'ਜਾਤਰਾ' ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੈ ਗੀਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਹੁਣ ਇਸ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਵਾਧਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਭਗਤੀ ਸੰਪ੍ਰਦਾਇ ਦੇ ਪੱਖ ਅਤੇ ਵਿਪੱਖ ਵਿਚ ਦਲੀਲਾਂ ਦਿਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਦਲੀਲਾਂ ਬਹੁਤ ਲੰਮੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ ਪਰ ਛੇਤੀ ਹੀ ਜਾਤਰਾ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਨੇ ਇਸ ਵਾਰਤਕਮਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵਿਚ ਗੀਤਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜ ਕੇ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿਤਾ। ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਵਾਰਤਕ ਦਾ ਇਹ ਹਿੱਸਾ ਗੀਤਾਂ ਉਤੇ ਇਕ ਲੰਮੀ ਵਿਆਖਿਆ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸੀ।

'ਜਾਤਰਾ' ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੇ ਸਮੁੱਚੇ ਗੰਗਾ ਦੇ ਮੈਦਾਨੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ। ਪਰ ਜਾਤਰਾ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਵੈਸ਼ਨਵਾਂ ਨੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ 'ਕਵਿਤਾ-ਉਚਾਰਣ-ਸੁਭਾ' ਵਾਲਾ ਹੀ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਤੱਤ ਮੁੱਢ ਤੋਂ ਹੀ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਮੁਖ ਮੰਤਵ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਨਾ ਜਾ ਸਿਖਿਆ ਦੇਣਾ ਸੀ। ਮੁੱਢਲੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਇਹ ਗੀਤਾ ਰਾਹੀਂ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ। ਇਹ ਬਿਲਕੁਲ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸੀ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੋਰਾਂ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ 'ਹਰੀਕਥਾ' ਸੀ। ਪਰ 'ਜਾਤਰਾ' ਦਾ ਸਿੱਧਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਇਹ ਪਿਆ ਕਿ ਇਕ ਵਾਰੀ ਫਿਰ ਇਸ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਮੰਦਰਾਂ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਉਤਸਵਾਂ ਵਿਚ ਲੈ ਆਂਦਾ। ਦੱਖਣੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਮੰਦਰਾਂ ਤੋਂ ਸੁਤੰਤਰ ਹੀ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸਿਵਾਇ ਇਸ ਦੇ ਕਿ ਕਿਤੇ ਕਿਤੇ ਕੋਈ ਧਾਰਮਿਕ ਰੁਚੀ ਰੱਖਣ ਵਾਲਾ ਰਾਜਾ ਕੋਈ ਮੰਦਰ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਧੰਨ ਦੌਲਤ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੂੰ ਧੰਨ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਉਹ ਆਪਣੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਮੰਦਰਾਂ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਨਹੀਂ ਰਖਦੀਆਂ ਸਨ। ਮੁੱਢਲੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਉੱਤਰ ਵਿਚ ਵੀ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤੀ ਕਵਿਤਾ ਨਾਟਕੀ ਨਿਰੂਪਣ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਤੁਰਦੇ ਫਿਰਦੇ ਗਾਇਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਥਾਂ ਆਪਣਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਅਸੀਂ ਜਾਣਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਆਸਾਮ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ 'ਓਜਾਪਾਲੀ'

ਦੀ ਇਹੋ ਹਾਲਤ ਸੀ । ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ 'ਓਜਾ' ਇਕ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਹਾਣੀ ਦਾ ਉਚਾਰਣ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਵਿਚ ਵਿਚ ਹੋਰਾਂ ਨਾਲ ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਸਾਰੀ ਮੰਡਲੀ ਨੱਚਣ ਅਤੇ ਗਾਉਣ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ । ਕਸ਼ਮੀਰ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਦੇ 'ਭੰਡ', ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਘੁੰਮਦੇ ਫਿਰਦੇ ਗਾਇਕਾਂ ਤੇ ਨੱਚਾਰਾਂ ਦੀ ਮੰਡਲੀ ਸੀ । ਪਰ ਆਸਮ ਵਿਚ ਵੀ ਪੰਦਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਖ਼ਾਤਮੇ ਅਤੇ ਸੋਲ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਵੈਸ਼ਨਵ ਯੁੱਗ ਦੇ ਆਗਮਨ ਨੇ ਲੋਕ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਲੈ ਆਂਦੀ । ਕੇਵਲ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਦੀ ਬਜਾਇ ਧਾਰਮਿਕ ਪ੍ਰਚਾਰ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਣ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ । ਇਸ ਮੰਤਵ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਚੋਣ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋ ਗਈ ਸੀ । ਇਹ ਗੱਲ ਕੁਦਰਤੀ ਸੀ ਕਿ ਇਹ ਵਿਸ਼ਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਰਾਮ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆ ਵਿਚੋਂ ਹੀ ਸੀ । ਅਜੇਹੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਚੁਣੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਜੋ ਧਰਮ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੇ ਮੁੱਖ ਨੁਕਤਿਆ ਬਾਰੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ । ਕੁਝ ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ ਸੋਲ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਸ੍ਰੀ ਸ਼ੰਕਰਦੇਵ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਚੇਲੇ ਮਾਧਵਦੇਵ ਨੇ ਲਿਖੇ ਸਨ ਇਸ ਨੁਕਤੇ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਸਿਰਲੇਖਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦੇ ਸਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ, 'ਰੁਕਮਣੀ-ਹਰਨ', 'ਕਾਲੀਆ ਦਮਨ' 'ਪਰੀਜਾਤ-ਹਰਨ', 'ਸ੍ਰੀ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ-ਜਨਮ', ਸ੍ਰੀ ਰਾਮ ਵਿਜੈ', ਆਦਿ । ਇਕ ਦਿਲਚਸਪ ਗੱਲ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਇਹ ਸੰਤ ਲੋਕ ਜੋ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਸਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਕੀਤੀ ਹੈ । ਅੱਜ ਵੀ ਜੇਕਰ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਸੰਕੋਚ ਨਾਲ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦਾ ਅਨੁਸਰਣ ਕੀਤਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਸੇਹਰਾ ਵੈਸ਼ਨਵਾਂ ਦੇ ਸਿਰ ਹੀ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ।

5

ਭਗਤੀ ਸੰਪਰਦਾਇ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਨਾਲ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਜੋ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਲਾਭ ਹੋਇਆ ਹੈ ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨਾ ਸੀ । ਜਿਉਂ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਮੰਦਰ ਦੇ ਅਹਾਤੇ ਵਿਚੋਂ ਬਾਹਰ ਆਇਆ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਇਹ ਇਕ ਧਾਰਮਿਕ ਸੰਸਕਾਰ ਦੀ ਕਿਸਮ ਬਣ ਗਿਆ । ਸੰਤਾਂ ਦੇ ਦੇਵਤੇ, ਜਿਵੇਂ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ ਰਾਮ ਹੀ ਕੇਵਲ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਸਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਤੋਂ ਵੀ ਕਿਤੇ ਵਧੇਰੇ ਉਹ ਅਵਸਰ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜੋ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਕਾਰਜ ਭਰਪੂਰ ਬਣਾਉਂਦਾ ਸੀ । ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ 50-60 ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਇਕ ਪਿੰਡ ਲਈ ਇਹ ਪ੍ਰਥਾ ਸੀ ਕਿ

ਉਹ ਫ਼ਸਲਾਂ ਦੀ ਕਟਾਈ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਕਿਸੇ ਅਸਪੱਸ਼ਟ ਦੇਵਤੇ ਵਲ ਧੰਨਵਾਦੀ ਸੰਸਕਾਰ ਸਨ, ਇਹ ਪਿੰਡ ਦੀ ਦੇਵੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਸੀ, ਵਰਖਾ ਦਾ ਦੇਵਤਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ ਜਾਂ ਫਿਰ ਧਰਤੀ ਮਾਂ ਹੋ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਅਸਲੀ ਗੱਲ ਤਾਂ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਇਕ ਧਾਰਮਿਕ ਚੜ੍ਹਾਵਾ ਹੀ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਲਈ ਚੁਣੇ ਜਾਣ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਯੋਗ ਕੰਮ ਲਈ ਇਨਾਮ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਕਿਸੇ ਮਾਂ ਦਾ ਇਕਲੌਤਾ ਪੁੱਤਰ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦਾ ਸੀ ਇਸ ਲਈ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਸ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਕਾਰੀ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਸਗੋਂ ਇਸ ਲਈ ਕਿ ਉਸ ਦਾ ਜਨਮ ਕਈ ਬੱਚਿਆਂ ਦੀ ਮੌਤ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਹੋਇਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸ ਦੀ ਮਾਂ ਦੇਵਤੇ ਅਗੇ ਇਹ ਪ੍ਰਣ ਕਰਦੀ ਸੀ ਕਿ ਜੇਕਰ ਉਸ ਦੇ ਪੁੱਤਰ ਦੀ ਲੰਮੀ ਆਯੂ ਹੋਈ ਤਾਂ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਪਿੰਡ ਦੇ ਸਾਲਾਨਾ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਲਈ ਤਿਆਰ ਕਰੇਗੀ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਮੁੰਡਾ ਰੀਹਰਸਲਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਵਰਤ ਰਖਦਾ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਮੁੱਚੇ ਪਿੰਡ ਦਾ ਸਾਂਝਾ ਜਤਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਆਦਮੀ, ਤੀਵੀਆਂ, ਬੁੱਢੇ ਜਵਾਨ, ਮੁੰਡੇ ਕੁੜੀਆਂ ਸਾਰੇ ਹੀ ਉਸ ਉਤਸਵ ਦੀ ਬੜੀ ਪ੍ਰਸੰਨਤਾ ਤੇ ਹੁਲਾਸ ਨਾਲ ਉਡੀਕ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਦਿਨ ਬਿਨਾਂ ਦੱਸਿਆ ਹੀ ਆਮ ਛੁੱਟੀ ਦਾ ਦਿਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਾਮ ਦੇ ਵੇਲੇ ਤਕ ਸਾਰੇ ਹੀ ਆਪਣੀ ਛੁੱਟੀ ਦੇ ਦਿਨ ਵਾਲੇ ਕੱਪੜੇ ਪਹਿਨਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਨਵਾਂ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵੈਸ਼ਨਵ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੋ ਸਕਿਆ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਪੱਕੇ ਤੌਰ ਤੇ ਲੋਕ-ਪ੍ਰਿਯ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ।

ਇਤਫ਼ਾਕ ਨਾਲ ਇਕ ਹੋਰ ਅਜਿਹੀ ਤਬਦੀਲੀ ਵਾਪਰੀ ਜਿਸ ਨੇ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਭਵਿਖਤ ਨੂੰ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਬਣਾ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਇਹ ਸੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਸਹਾਰਾ ਦੇਣਾ। ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਇਸਤਰੀ ਕਲਾਕਾਰ ਦੇਵਦਾਸੀਆਂ ਬਾਰੇ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਰੱਖਣ ਲਈ ਮੰਦਰਾਂ ਲਈ ਅਰਪਣ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਇਕ ਸਮਾਂ ਅਜਿਹਾ ਆਇਆ ਜਦੋਂ ਕਿ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਖ਼ੁਦ ਸਮਾਜ ਨੇ ਆਸਰਾ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਤਮਿਲਨਾਡੂ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਇਕ ਫ਼ਿਰਕੇ ਨੂੰ 'ਕੂਥਾਦੀਸ' ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਇਕ ਜ਼ਾਤੀ ਸੀ ਅਤੇ ਜ਼ਾਤ ਪਾਤ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਅਭਿਨੇਕਾਰੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਇਕ ਜੱਦੀ ਵਿਰਸਾ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ। ਸਮਾਜ ਦਾ ਇਹ ਫ਼ਰਜ਼ ਬਣਦਾ ਸੀ ਕਿ ਕਲਾ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਰਕੇ ਇਸ ਜਾਤੀ ਪ੍ਰਤੀ ਆਪਣੇ ਕਰਤੱਵ ਨੂੰ ਨਿਭਾਏ।

ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਪੂਰੇ ਹੀ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੀ ਇਕ ਰਵਾਇਤ ਵਲ ਬਿਲਕੁਲ ਹੀ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ। ਇਹ ਰਵਾਇਤ ਸੀ

ਕਿ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਔਰਤਾਂ ਆਪ ਹੀ ਕਰਨਗੀਆਂ। ਅਸੀਂ ਨਹੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਕਿ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦੀ ਹਕੂਮਤ ਹੀ ਇਸ ਲਈ ਜ਼ਿੰਮੇਵਾਰ ਸੀ। ਦੂਰ ਦੱਖਣ ਵੱਲ ਜਿਥੇ ਕਿ ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਦਾ ਅਧਿਕਾਰ ਅਜੇ ਸਥਾਪਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੋਇਆ, ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਯਕਸ਼ਗਾਨ ਅਤੇ ਕਥਾਕਲੀ ਵਿਚ ਆਦਮੀ ਹੀ ਤੀਵੀਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤੱਥ ਦਾ ਅਸਲੀ ਕਾਰਨ ਇਸ ਕਲਾ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਲੱਛਣ ਨ੍ਰਿਤ ਸੀ, ਜੋ ਕਿ ਬਹੁਤ ਹੀ ਬਲਦਾਇਕ ਕਿਸਮ ਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਵੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਸੰਤਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਧਾਰਮਿਕ ਪਿਛੋਕੜ ਨੇ ਵੀ ਔਰਤਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਭਾਗ ਲੈਣ ਤੋਂ ਵਰਜਿਆ ਹੋਵੇ। ਅਸੀਂ 'ਰੁਕਮਣੀ-ਹਰਨ' ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦੇ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚੇਤੰਨਯਦੇਵ ਨੇ ਆਪ ਨਾਇਕਾ ਰੁਕਮਣੀ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਨਿਭਾਇਆ ਸੀ। ਦੇਵਦਾਸੀਆਂ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਔਰਤਾਂ ਆਪਣੀ ਭੂਮਿਕਾ ਆਪ ਨਹੀਂ ਨਿਭਾਉਂਦੀਆਂ ਸਨ (ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਜਗਨ ਨਾਥ ਵਲਭਾ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਉੜੀਸਾ ਦੇ ਰਾਜਾ ਪ੍ਰਤਾਪ ਰੁਦਰਾ ਦਾ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਸੀ) ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਉਥਾਨ ਸਮੇਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੋਣ ਲੱਗਿਆ ਸੀ। ਅਖ਼ੀਰ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵੱਧ ਰਹੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਨੇ ਅਜੇਹੇ ਵਿਸ਼ਿਆ ਉੱਤੇ ਵੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਜੋ ਸਿਧੇ ਕਿਸੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਜਾਂ ਮਿਥਿਹਾਸ ਜਾਂ ਧਾਰਮਿਕ ਪਿਛੋਕੜ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਵਧ ਰਹੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ (ਕਾਵਿਕ ਅਤੇ ਵਾਰਤਕ ਦੋਹਾਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ) ਨੇ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਲਪੇਟ ਵਿਚ ਲੈ ਆਂਦਾ। ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਥਾਂ ਥਾਂ ਘੁੰਮਣ ਵਾਲੇ 'ਭੰਡ' ਲੋਕ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਬੜੇ ਹੀ ਹਾਸ ਭਰਪੂਰ ਅਤੇ ਵਿਅੰਗ-ਮਈ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਕਸ਼ਮੀਰ ਦੇ 'ਭੰਡ' ਵੀ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ 'ਦਰਜ਼-ਪੱਥਰ' ਨਾਂ ਦੇ ਤਮਾਸ਼ੇ ਨਾਲ ਕਰਦੇ ਸਨ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨੂੰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਮਹਾਂਰਾਸ਼ਟਰ ਦਾ 'ਤਮਾਸ਼ਾ' ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਲੋਕ ਨ੍ਰਿਤ, ਲੋਕ ਗੀਤ, ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, ਵਿਚ ਮਨੁੱਖੀ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਆਚਰਣ ਉਤੇ ਬੜਾ ਹੀ ਹਾਸ ਭਰਪੂਰ ਵਿਅੰਗ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪਿਛੇ ਮੰਤਵ, ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਸੰਤਾਂ ਦੇ ਧਾਰਮਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਵਿਅੰਗ ਰਾਹੀਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਗ਼ਲਤੀਆਂ ਚਤਾਰੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ ਅਤੇ ਅਪ੍ਰਤੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਚੰਗਾ ਜੀਵਨ ਬਤੀਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਦਿਲਚਸਪ ਉਦਾਹਰਣ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਇਕ ਸੰਤ ਕਨਕਦਾਸ ਦਾ ਕਾਵਿਮਈ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਇਕ ਅਨਾਜ ਨਾਲ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਸ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਇਕ ਖ਼ਾਸੀਅਤ ਹੈ। ਇਸ ਅਨਾਜ ਨੂੰ 'ਰਾਗੀ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਕਾਲੇ ਰੰਗ ਦਾ ਹੈ। ਇਸ

ਲਈ ਹੋਰ ਅਨਾਜ ਉਸ ਦਾ ਮਖ਼ੌਲ ਉਡਾਉਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਅਨਾਜਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਦਲੀਲ ਜ਼ੋਰ ਪਕੜ ਲੈਂਦੀ ਹੈ ਕਿ ਸਭ ਤੋਂ ਚੰਗਾ ਕੌਣ ਹੈ। ਆਖ਼ਰਕਾਰ ਭਗਵਾਨ ਰਾਮ ਨੂੰ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਨ ਲਈ ਬੁਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਸਭ ਨੂੰ ਦੋ ਸਾਲ ਤੱਕ ਜ਼ਮੀਨ ਦੇ ਅੰਦਰ ਛੁਪੇ ਰਹਿਣ ਲਈ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਅੰਤ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਜ਼ਮੀਨ ਖੋਦ ਕੇ ਸਭ ਨੂੰ ਬਾਹਰ ਕੱਢਿਆ ਗਿਆ ਤਾਂ ਸਿਵਾਇ, 'ਰਾਗੀ' ਤੋਂ ਹੋਰ ਸਭ ਅਨਾਜ ਗਲ੍ਹ ਚੁਕੇ ਸਨ। ਫ਼ੈਸਲਾ ਸਪੱਸ਼ਟ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ 'ਰਾਮ-ਧਨਯ ਨਾਟਕ' ਹੈ। ਅਸੀਂ ਨਹੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮਖੌਟੇ ਪਹਿਨ ਕੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ।

ਸਤਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਦਿਆਂ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਪਾਸੇ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਚੁਰਸਤੇ ਉਤੇ ਇਕ ਮੰਚ ਸੀ। ਸੂਤ੍ਰੇ ਵੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਚੁਕੇ ਸਨ। ਨ੍ਰਿਤਕਾਰ, ਗਾਇਕ, ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਇਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਜਾਤੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋ ਚੁਕੇ ਸਨ। ਸੰਤਾਂ ਅਤੇ 'ਹਰੀ ਕਥਾ' ਵਾਲੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਗਾਇਕਾਂ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ। ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਸਮਕਾਲੀ ਮਨੁੱਖ ਅਤੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤਰੀਕਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਥਾਂ ਦਿਤੀ ਗਈ। ਇਸ ਤੱਥ ਬਾਰੇ ਸਾਡੀ ਇਕੋ ਇਕ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਕੋਈ ਵੀ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ। ਪਰ ਮੁੱਢਲੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਲਿਖਣ ਦੀ ਲੋੜ ਵੀ ਕੀ ਸੀ? ਗੀਤ, ਕਵਿਤਾਵਾ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਸੀਨਾ ਬਸੀਨਾ ਇਕ ਪੀੜ੍ਹੀ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਤੱਕ ਪੁਜਦੇ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਵਾਰਤਕ ਦੀ ਜੋ ਵਿਆਖਿਆ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਉਹ ਤਤਕਾਲ ਹੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਕਰ ਲੈਂਦੇ ਸਨ।

6. ਇਕ ਨਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਤਲਾਸ਼

1

ਇਹ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਦਿਲਚਸਪ ਸੰਜੋਗ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਮੁਗ਼ਲ ਰਾਜ ਦਾ ਪਤਨ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਆਰੰਭ ਇਕੋ ਹੀ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵਾਪਰਿਆ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਅਠ੍ਹਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਤਕ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਸੀ ਅਤੇ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਲੰਮੇ ਅਰਸੇ ਤਕ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨਵਾਂ ਕਾਲੀਦਾਸ ਜਾਂ ਭਵਭੂਤੀ ਨਹੀਂ ਪੈਦਾ ਹੋ ਸਕਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਬਿਆਨ ਕਰਨਾ ਤਾਂ ਆਸਾਨ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਨੂੰ ਠੀਕ ਸਿੱਧ ਕਰਨਾ ਮੁਸ਼ਕਲ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਇਕ ਕਾਰਨ ਇਹ ਦਿਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਬਿੱਖਰ ਜਾਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕੋਈ ਹੋਰ ਅਜਿਹੀ ਯੋਗ ਭਾਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਰਾਹਾਂ ਉਤੇ ਬਦਲ ਰਹੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਅਤੇ ਝੁਕਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰ ਸਕਦੀ। ਦੇਸ਼ ਦਾ ਬੁੱਧੀਜੀਵੀ ਵਰਗ ਭਾਵਨਾ ਪੂਰਣ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਲ ਹੀ ਜੁੜਿਆ ਰਿਹਾ ਅਤੇ ਮੁਗ਼ਲ ਰਾਜ ਦੇ ਮਜ਼ਬੂਤ ਹੋਣ ਨਾਲ ਫ਼ਾਰਸੀ ਅਤੇ ਅਰਬੀ ਵਲ ਮੁੜ ਆਇਆ ਸੀ। ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਜੋ ਵੀ ਕੁਝ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਉਸ ਵਿਚ ਮੁਖ ਤੌਰ ਤੇ ਅਨਪੜ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਸੰਬੋਧਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਵਿਦਵਾਨ ਲੋਕ ਫਲਸਫ਼ੇ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਮਾਰਗਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰੌੜ੍ਹ ਕਰਨ ਅਤੇ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਰੁਝੇ ਹੋਏ ਸਨ। ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਇਸ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰ ਰਹੀ ਸੀ। ਰਾਜਿਆਂ ਦੇ ਦਰਬਾਰਾਂ ਵਿਚ ਕਵੀਆਂ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਗਿਆਤਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਬਹੁਤ ਇਜ਼ਤ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਸਮਾਜ ਦਾ ਉਚ-ਵਰਗ ਰਾਜਨੀਤਕ ਮਾਮਲਿਆਂ ਵਿਚ ਏਨਾ ਰੁੱਝਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਕਿ ਉਸ ਨੂੰ ਕਲਾ ਵਿਚ ਕੋਈ ਦਿਲਚਸਪੀ ਹੀ ਨਹੀਂ ਰਹੀ। ਸੱਚ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਵਿਦਿਆਰਨਾਇ ਅਤੇ ਰਾਮਦਾਸ ਵਰਗੇ ਰੋਸ਼ਨ ਖ਼ਿਆਲ ਵਿਅਕਤੀ ਵੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਿ ਵਿਜਯ ਨਗਰ ਅਤੇ ਮਾਰਾਠਾ ਰਾਜ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਦੀ ਉਤੇਜਨਾ ਦਿਤੀ ਸੀ, ਉਹ ਵੀ ਕਿਸੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸੰਤਾਂ ਜਾਂ ਫਿਲਾਸਫਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਰਾਜਨੀਤੀ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਰੁਚੀ ਰਖਦੇ ਸਨ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਵਿਜਯ ਨਗਰ ਰਾਜ ਦੇ ਸਮੇਂ ਤਕ ਵੀ ਕਿਸੇ ਸ਼ੰਕਰਾਚਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਲੱਭਣਾ ਆਸਾਨ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਵੇਦਾਂਤ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕੀਤੀ ਸੀ ਪਰ ਕਿਸੇ

ਕਾਲੀਦਾਸ ਦਾ ਮਿਲਣਾ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਸੀ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਕਵੀਆਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਗਿਆਨ ਅਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੀਆਂ ਕਲਾਸਕੀ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਨ ਉਤੇ ਵਧੇਰੇ ਮਾਣ ਬਖ਼ਸ਼ਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਗਤੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਮੁੜ ਨਵੇਂ ਹੋਏ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਉਦੈ ਅਤੇ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਨੇ, ਥੀਏਟਰ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਹੇਠਲੀ ਸ੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਇਕ ਸ਼ੁਗਲ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਖੋਜ ਨੇ ਅਜੇ ਤਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ ਕੋਈ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ ਲਿਆਂਦਾ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਰਾਜੇ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਹੇਠ ਕਿਸੇ ਵੀ ਕਵੀ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੋਵੇ। ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲੀ ਉਦਾਹਰਣ ਜੋ ਇਸ ਲੇਖਕ ਨੂੰ ਪਤਾ ਹੈ, ਉਹ ਕੰਨੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਇਕ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਲਗਭਗ ਸੰਨ 1696 ਈਸਵੀ ਵਿਚ ਇਕ ਫੌਜੀ ਅਫ਼ਸਰ ਸ਼ਿੰਗਰਾਰਿਆ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਸੀਕਾ-ਦੇਵਾਰਿਆ ਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਮਾਮੂਲੀ ਜਿਹੇ ਰਾਜੇ ਦੀ ਨੌਕਰੀ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ 'ਮਿੱਤਰਾਵਿੰਦ-ਗੋਵਿੰਦ' ਹੈ, ਇਹ ਨਾਟਕ ਰਾਜਾ ਹਰਸ਼ (630 ਈਸਵੀ ਸਦੀ) ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਰਤਨਾਵਲੀ' ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਹੈ। ਅਨੁਵਾਦ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਕੋਈ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ ਸਗੋਂ ਇਹ ਤਾਂ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਲਗਾਤਾਰ ਚਲਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਆ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਦੀ ਮੂਲ ਰਚਨਾ ਦੀ ਚੋਣ ਮਹੱਤਵ-ਪੂਰਣ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਦੋ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋ ਚੁਕੇ ਹਨ। ਇਕ ਨਾਟਕ 'ਪ੍ਰਬੋਧਚੰਦਰਓਦਯ' ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਾ ਮਿਸ਼ਰ ਯਾਤੀ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬੰਗਾਲੀ, ਹਿੰਦੀ ਪੰਜਾਬੀ ਅਤੇ ਤੇਲਗੂ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋ ਚੁਕਾ ਹੈ ਦੂਜਾ ਨਾਟਕ 'ਚੰਦਾ-ਕੌਸ਼ਿਕ ਹੈ ਜੋ ਕਿ 'ਰਾਜਾ ਹਰੀਸ਼ਚੰਦਰ' ਦੇ ਸਿਰਲੇਖ ਹੇਠ ਆਸਾਮੀ, ਗੁਜਰਾਤੀ, ਹਿੰਦੀ, ਕਸ਼ਮੀਰੀ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋਇਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। 'ਹਨੂੰਮਾਨ ਨਾਟਕ' ਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 1630 ਈਸਵੀ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋਇਆ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਬਿਲਕੁਲ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਹੋਰਾਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋਇਆ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿਉਂਕਿ ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਉਤੇ ਅਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉਤੇ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ ਭਾਵੇਂ ਲਿਖਤੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਹ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਬਹੁਤਾ ਚਿਰ ਬਾਅਦ ਹੀ ਨਹੀਂ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਗੋਂ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਅਜਿਹੇ ਗੁਣ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਇੰਜ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਇਸ ਲਈ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਲੇਖਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਭਾਸ਼ਾ ਬਾਰੇ

ਆਪਣੀ ਵਿਦਵਤਾ ਨੂੰ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਸਾਹਿੱਤਕ ਸੂਝ-ਬੂਝ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਦੇ ਬਹੁਤ ਇਛੁੱਕ ਸਨ। ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਇਕ ਉਦਾਹਰਣ ਬਹੁਤ ਹੀ ਦਿਲਚਸਪ ਅਤੇ ਵਿਆਖਿਆਤਮਕ ਸਿਧ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। 'ਹਨੂੰਮਾਨ ਨਾਟਕ' ਵਿਚ ਰਾਮ ਚੰਦਰ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ 'ਸੀਤਾ ਸਵੰਬਰ' ਦਾ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੈ। ਜਿਥੇ ਕਿ ਸੀਤਾ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪਤੀ ਦੀ ਚੋਣ ਕਰਨੀ ਹੈ । ਇਸ ਅਨੁਸਾਰ ਭਗਵਾਨ ਸ਼ਿਵਜੀ ਦੀ ਕਮਾਨ ਨੂੰ ਦੂਹਰਾ ਕਰਨ ਦੀ ਸ਼ਰਤ ਰਖੀ ਗਈ ਹੈ। ਖਲਨਾਇਕ ਰਾਵਣ ਮੈਦਾਨ ਵਿਚ ਆਉਂਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਆਪਣੀ ਸ਼ਕਤੀ ਵਿਖਾਉਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਹ ਕੰਨਿਆ (ਦੁਲਹਨ) ਨੂੰ ਵੇਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ ਕਮਾਨ (ਧਨੁੱਸ਼) ਨੂੰ ਦੂਹਰਾ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਸ਼ਬਦ 'ਕੰਨਿਆ' ਅਤੇ 'ਧਨੁੱਸ਼' ਰਾਸ਼ੀ ਚਕਰਾਂ ਦੇ ਬਾਰ੍ਹਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਦੋ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਵੀ ਹਨ। ਕੰਨਿਆ (ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਵਰਗੋ) ਰਾਸ਼ੀ ਚੱਕਰ ਦਾ ਛੇਵਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ ਅਤੇ 'ਧਨੁੱਸ਼' (ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਸੇਗੀਟੇਰੀਓਸ) ਰਾਸ਼ੀ ਚੱਕਰ ਦਾ ਨੌਵਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਰਾਵਣ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੰਨਿਆ (ਦੁਲਹਨ) ਨੂੰ ਧਨੁੱਸ਼ (ਕਮਾਨ) ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਉਸ ਨੂੰ ਜਵਾਬ ਮਿਲਦਾ ਹੈ :—

"ਨਾਕਸ਼ਤਰਾ—ਕੁਸ਼ਾਲੋ ਭਵਨ"

ਅਰਥਾਤ 'ਤੂੰ ਨਛੱਤਰਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ੱਗ ਹੈ।' ਪਰ ਇਸ ਸੱਤਰ ਦਾ ਇਹ ਅਰਥ ਵੀ ਨਿਕਲਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਤੂੰ ਨਿਪੁੰਨ ਕਸ਼ਤਰੀ (ਲੜਨ ਵਾਲਾ) ਨਹੀਂ (ਨਾ) ਕਸ਼ਤਰੀ ਹੈ। "ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਬਹੁਤ ਅਰਸਾ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਨਾਟਕ ਹੋਣੇ ਰਹਿ ਗਏ ਸਨ। ਜੇਕਰ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਨ ਅਤੇ ਨੈਤਿਕ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣ ਵਿਚ ਵੀ ਰੁਚੀ ਰਖਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਫਿਰ 'ਚੰਦਾ-ਕੋਸ਼ਿਕ' ਅਤੇ 'ਹਨੂੰਮਾਨ ਨਾਟਕ' ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਸਹਾਈ ਹੋ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਆਪਣੀ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਲਈ ਲੇਖਕ ਕੋਲ ਬਹੁਤ ਵੱਡਾ ਦਾਇਰਾ ਸੀ। 'ਪ੍ਰਬੋਧਚੰਦਰਓਦਯ' ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਨੂੰ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨੈਤਿਕ ਸਿੱਖਿਆ ਹੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਸੀ, ਪਰ ਇਸ ਵਿਚ ਪੇਂਡੂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਰੁਚੀ ਮੁਤਾਬਕ ਹਾਸ ਹੁਲਸ ਵੀ ਸੀ।

2

ਅਧੋਗਤੀ ਕਾਲ ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁਧ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਮੁਕਾਬਲਾ

ਕਰਨ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕਾਲੀਦਾਸ ਭਵਭੂਤੀ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਰਗੇ ਹੋਰਾਂ ਨੂੰ ਤਕਰੀਬਨ ਇਕ ਸਦੀ ਤਕ ਇੰਤਜ਼ਾਰ ਕਰਨਾ ਪਿਆ ਸੀ। ਇਸੇ ਦੌਰਾਨ ਵੱਡੀਆਂ ਵੱਡੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਦੇਸ਼ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਭਵਿਖਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰ ਰਹੀਆਂ ਸਨ। ਔਰੰਗਜ਼ੇਬ (1707 ਈਸਵੀ) ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਮੁਗ਼ਲ ਰਾਜ ਖੇਰੂੰ-ਖੇਰੂੰ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਸੋਲ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵਪਾਰੀਆਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਜੋ ਯੂਰਪੀਅਨ ਲੋਕ ਆਏ ਸਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ 'ਬ੍ਰਿਟਿਸ਼ ਈਸਟ ਇੰਡੀਆ ਕੰਪਨੀ' ਨੇ ਵਪਾਰਕ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਆਪਣਾ ਸਥਾਨ ਬਣਾ ਲਿਆ। ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਅਸਥਿਰ ਰਾਜਸੀ ਹਾਲਾਤ ਵੇਖ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਲਾਲਚ ਹੋਰ ਵੱਧ ਗਿਆ। ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਇਕ ਰਾਜਸੀ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਥੇ ਪੱਕਾ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਯੂਰਪ ਵਿਚ ਸੱਤ ਸਾਲ ਦੇ ਯੁੱਧ ਨੇ ਇਹ ਗੱਲ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ ਕਿ ਹੋਰ ਯੂਰਪੀਅਨ ਸ਼ਕਤੀਆਂ (ਫ਼ਰਾਂਸ) ਈਸਟ ਇੰਡੀਆ ਕੰਪਨੀ ਦੇ ਲਈ ਕੋਈ ਭਾਰੀ ਅੜਚਨ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਜਿਥੋਂ ਤਕ ਉਤਰੀ ਭਾਰਤ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸੀ, ਘੱਟੋ ਘੱਟ ਮਰਾਠਾ ਰਾਜ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਅੰਤਿਮ ਵੰਗਾਰ ਉਦੋਂ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਗਈ ਸੀ ਜਦੋਂ ਅਹਿਮਦ ਸ਼ਾਹ ਅਬਦਾਲੀ ਨੇ ਪਾਨੀਪਤ ਵਿਖੇ ਮਰਾਠਾ ਫ਼ੌਜਾਂ ਦੇ ਪੈਰ ਉਖੇੜ ਦਿਤੇ ਸਨ। ਰਾਜਸੀ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਵੱਧਣ ਨਾਲ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਫ਼ੌਜਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਰਿਹਾਇਸ਼ੀ ਬਸਤੀਆਂ ਵੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਗਈਆਂ ਸਨ। ਇਸਤੋਂ ਵੀ ਕਿਤੇ ਵਧੇਰੇ ਰਾਜਸੀ ਪ੍ਰਬੰਧ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੇ ਕੰਪਨੀ ਦੇ ਉੱਚ-ਅਧਿਕਾਰੀਆਂ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਲਈ ਮਜਬੂਰ ਕਰ ਦਿਤਾ ਸੀ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦਿਤੀ ਜਾਵੇ।

ਭਾਰਤ ਵਰਗੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਕੋਈ ਵੀ ਵਿਅਕਤੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਬਿਨਾਂ ਜ਼ਾਤ ਪਾਤ ਦੇ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਨਹੀਂ ਰੱਖ ਸਕਦਾ ਸੀ ਉਥੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੀ ਜਿੱਤ ਨੇ ਦੋ ਹੋਰ ਨਵੀਆਂ ਜ਼ਾਤਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਰੰਗ ਨਸਲ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਰਹੁ ਰੀਤਾਂ ਦੀ ਭਿੰਨਤਾ ਨੇ ਅਤੇ ਜੇਤੂ ਸ਼੍ਰੇਣੀ (ਅੰਗਰੇਜ਼) ਦੀ ਪਰਾਜਤ ਸ਼੍ਰੇਣੀ (ਭਾਰਤੀਆਂ) ਪ੍ਰਤੀ ਨਫ਼ਰਤ ਨੇ ਨਵੇਂ ਆਬਾਦ ਹੋਏ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਉਚੀ ਪ੍ਰੰਤੂ ਅਛੂਤ (ਮਲੇਛ) ਜਾਤੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲੈ ਆਂਦਾ ਸੀ। ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਹੋਰਾਂ ਭਾਰਤ ਵਾਸੀਆਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਉਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੀ ਨਵੀਂ ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਭਾਰਤ ਵਾਸੀ ਇਕ ਹੋਰ ਅਛੂਤ ਜਾਤੀ ਬਣ ਗਈ ਸੀ। ਇਕ ਸਦੀ ਤਕ ਭਾਰਤ ਦਾ ਭਵਿਖਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਜਾਤੀਆਂ ਦੀ ਚੁਪ ਲੜਾਈ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਉਤੇ ਨਿਰਭਰ ਸੀ। ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਭਾਰਤੀ ਡਰੇ ਹੋਏ ਸਨ ਪਰ ਚਾਪਲੂਸੀ ਨਾਲ ਖ਼ੁਸ਼ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨਫ਼ਰਤ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਪਰ ਨਾਲ ਹੀ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਜੇਤੂਆਂ ਦਾ ਹੁਕਮ ਮੰਨਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ

ਦੀ ਨਕਲ ਕਰਦੇ ਸਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਸ਼੍ਰੇਣੀਆਂ ਦੀ ਟੱਕਰ ਤੋਂ ਹੀ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਜਨਮ ਹੋਇਆ । ਇਹ ਦੱਸਣਾ ਜ਼ਰਾ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਹੈ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਬੀਜ ਕਦੋਂ ਅਤੇ ਕਿਵੇਂ ਬੀਜਿਆ ਗਿਆ । ਫਿਰ ਵੀ ਅਸੀਂ ਇਹ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸ ਲਈ ਜ਼ਮੀਨ ਕਿਵੇਂ ਤਿਆਰ ਹੋ ਰਹੀ ਸੀ । ਨਵੀਂ ਸਿੱਖਿਆ ਦੀ ਜਾਗਰਤੀ ਨਾਲ ਦੋ ਗੱਲਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈਆਂ, ਇਕ ਤਾਂ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਭਾਰਤੀਆਂ ਦੀ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਰਹੀ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਰਹਿਣ ਸਹਿਣ ਅਤੇ ਸੋਚਣੀ ਨਾਲ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਹੋ ਰਹੇ ਸਨ । ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਇਹ ਕਿ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸ਼ਹਿਰੀ ਵਸੋਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਰਹੀ ਸੀ । ਇਹ ਲੋਕ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਤੋਂ ਦੂਰ ਪਰ ਆਪਣੇ ਜੇਤੂ (ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ) ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣ ਤੋਂ ਵਰਜਿਤ ਸਨ । ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਹ ਨਵੀਂ ਸ਼ਹਿਰੀ ਵਸੋਂ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੇ ਖ਼ਾਲੀਪਨ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਸੀ । ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਲੋਕ ਉਤਸੁਕਤਾ ਦੇ ਹੀ ਪਾਤਰ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ । ਉਨ੍ਹਾਂ ਥੋੜੇ ਜਿਹਿਆਂ ਨੇ ਸਾਡੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰਿਆਂ ਉੱਤੇ ਵਿਜੈ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਸੀ । ਇਸ ਸਚਾਈ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਉੱਚਤਾ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਕੀ ਕਰਦੇ ਸਨ, ਕਿਵੇਂ ਸੋਚਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਕਿਵੇਂ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ । ਭਾਰਤੀਆਂ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਕਰਨ ਦੀ ਇੱਛਾ ਬੜੀ ਤੀਬਰ ਸੀ । ਅਤੇ ਇਸ ਇੱਛਾ ਨੇ ਹੀ ਸਾਨੂੰ ਉਹ ਕੁਝ ਕਰਨ ਲਈ ਉਕਸਾਇਆ ਜੋ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਇਕ ਮੋੜ ਸਾਬਿਤ ਹੋਇਆ ।

ਅੰਗਰੇਜ਼ ਲੋਕ ਭਾਰਤ ਦੇ ਹੋਰ ਹਿੱਸਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਗਏ ਸਨ । ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਵੀਂ ਪੜ੍ਹੀ ਲਿਖੀ ਹੋਈ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈ । ਕਿਉਂਜੋ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਭਾਰਤੀਪਨ ਦੀ ਕੋਈ ਚੀਜ਼ ਅਪਨਾਉਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਹ ਆਰਜ਼ੀ ਤੌਰ ਉਤੇ ਬਸਤੀਆਂ ਵਿਚ ਆਬਾਦ ਹੋਏ ਸਨ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਪਰਿਵਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਥੇ ਲਿਆ ਕੇ ਸਥਾਪਤ ਹੋਣ ਦੀ ਕੋਈ ਇੱਛਾ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ । ਇਸ ਲਈ ਆਪਣੇ ਘਰ ਜਾਣ ਦੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭੁੱਖ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਤੀਬਰ ਰਹਿੰਦੀ ਸੀ । ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਮਨੋਰੰਜਨ ਲਈ ਵੀ ਉਹ ਆਪਣੇ ਹੀ ਘਰ (ਦੇਸ) ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਉਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਦੇ ਸਨ । ਇਸ ਲਈ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਵੀ ਅਸੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਕਲਪਨਾ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਜਾਂ ਤਾਂ ਉਹ ਖ਼ੁਦ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਖੇਡਦੇ ਸਨ ਜਾਂ ਫਿਰ ਆਪਣੇ ਹੀ ਦੇਸ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਇਥੇ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਦੇ ਸਨ (ਪਰ ਅਕਸਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨਾ ਕੋਈ ਆਸਾਨ ਕੰਮ ਨਹੀਂ ਸੀ) ਕੁਦਰਤੀ ਹੈ ਕਿ ਨਵੇਂ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਭਾਰਤੀ ਵੀ ਅਜੇਹੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਨਾਲ

ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਕੋਈ ਸੰਪਰਕ ਨਹੀਂ ਪੈਦਾ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੀ ਉਤਸੁਕਤਾ ਨੂੰ ਤੀਬਰਤਾ ਪੂਰਣ ਰਖਦੇ ਹੋਏ ਇਹ ਭਾਰਤੀ ਕਿਸੇ ਨਾ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਉਤੇ ਅਜੇਹੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਬਾਰੇ ਸਭ ਕੁਝ ਜਾਣ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਉਥੇ ਕਿਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ? ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ? ਕਿਸੇ ਸਥਾਨ ਉਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਸਭ ਕੁਝ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗ ਗਿਆ ਹੋਣਾ ਹੈ। ਨਕਲ ਕਰਨ ਦੀ ਇੱਛਾ ਏਨੀ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਹੋ ਗਈ ਸੀ ਕਿ ਹੁਣ ਉਸ ਨੂੰ ਅਮਲ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ।

ਅਜੇਹੇ ਪਿਛੋਕੜ ਦੇ ਟਾਕਰੇ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਸਮਝ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲੀ ਨਾਟਕੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਬਣਾਏ ਗਏ ਸ਼ਹਿਰੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਦੋ ਗ਼ੈਰ ਭਾਰਤੀ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਬੰਗਾਲੀ ਰੂਪ ਸੀ। ਇਕ ਰੂਸੀ ਸਾਹਸੀ ਵਿਅਕਤੀ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਹਿਰਾਸੀਮ ਲੇਬੇਡਿਫ਼ ਸੀ ਅਤੇ ਇਕ ਮਿਸਟਰ ਗੋਲੋਕਨਾਥ ਦਾਸ ਨੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਤੋਂ ਦੋ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ, ਕੀਤਾ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਦਾ ਨਾਂ ('ਡਿਸਗਾਈਸ' ਸੀ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਦਾ ਨਾਂ 'ਲਵ ਇਜ਼ ਦੀ ਬੈਸਟ ਡਾਕਟਰ' ਸੀ। 7 ਨਵੰਬਰ 1795 ਦਾ ਦਿਨ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਇਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਦਿਨ ਹੈ। ਇਸੇ ਹੀ ਦਿਨ ਉਪਰੋਕਤ ਦੋ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਗੱਲ ਕੋਈ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਰਖਦੀ ਕਿ ਮਿਸਟਰ ਲੇਬੇਡਿਫ਼ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਪਿਆਰ ਦਰਸਾਉਂਦਿਆਂ ਇਹ ਕੰਮ ਕੀਤਾ ਸੀ ਜਾਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਨਫ਼ਰਤ ਦਰਸਾਉਂਦਿਆਂ ਇਹ ਕਾਰਜ ਨੇਪਰੇ ਚਾੜ੍ਹਿਆ ਸੀ। ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਗੱਲ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਇਸ ਵਿਚ ਭਾਗ ਲੈਣਾ ਹੀ ਹੈ। ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨਾਚ ਗਾਣਾ ਨਹੀਂ, ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਜਿਸ ਦਾ ਭਾਰਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲ ਵੀ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਸੀ ਅਤੇ ਫਿਰ ਵੀ ਇਹ ਨਾਟਕ ਸਿੱਖਿਆ ਅਤੇ ਨੈਤਿਕਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਦੂਜਾ ਇਹ ਕਿ ਨਿਰੋਲ ਬੰਗਾਲੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਅਨੰਦ ਮਾਣਨ ਲਈ ਦੇਸ ਦੀਆਂ ਹੀ ਕੁਝ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਵਿਚ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਕਵੀ ਭਰਤਚੰਦਰ ਰੇਅ ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸੰਗੀਤਬੱਧ ਕਰਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਨਵੇਂ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਨੇ ਇਥੇ ਹੀ ਆਪਣੀ ਪਹਿਲੀ ਸ਼ਕਲ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਸੀ।

3

ਇਹ ਬੜੀ ਅਜੀਬ ਜਿਹੀ ਗੱਲ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਕਿ ਬੰਗਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਲੇਬੇਡਿਫ਼ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਸਫ਼ਲਤਾ ਭਰੇ ਜਤਨ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ 40-50 ਸਾਲ

ਤਕ ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕੋਈ ਨਾਟਕੀ ਘਟਨਾ ਨਹੀਂ ਵਾਪਰੀ। ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਅੰਦਰ ਹੀ ਅੰਦਰ ਇਕ ਲਾਵਾ ਜਿਹਾ ਉੱਬਲ ਰਿਹਾ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵਕਤ ਵੀ ਅਚਾਨਕ ਬਾਹਰ ਆ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ 40-50 ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਕੇਵਲ ਜੜ੍ਹਾਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਪਕੜ ਰਿਹਾ ਸੀ ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਆਪ ਇਕ ਉਚੀ ਛਲਾਂਗ ਲਗਾਉਣ ਦੀ ਪੂਰੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਵੀ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੋ ਪੱਖੀ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਜ਼ਿਮੇਂਵਾਰੀ ਦੋ ਗੱਲਾਂ ਉਤੇ ਨਿਰਭਰ ਸੀ। ਇਕ ਤਾਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦਾ ਫੈਲਣਾ ਸੀ, ਜਿਸ ਨੇ ਸਾਨੂੰ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਾਹਿੱਤ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਕਰਵਾਈ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਵਜੋਂ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਅਤੇ ਕਲਾਸਕੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਵਿਰਸੇ ਪ੍ਰਤੀ ਵਫ਼ਾਦਾਰੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਮੁੜ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ। ਦੂਜਾ ਕਾਰਨ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸਮਾਜਿਕ ਚੇਤੰਨਤਾ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਸਾਡੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕਾਂ ਨੇ ਮਿਸ਼ਨਰੀ ਭਾਵਨਾ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਅੰਦਰ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸੁਧਾਰਕਾਂ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤ ਦੇ ਸੰਤ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜ਼ਾਤ ਪਾਤ, ਬਾਲ ਵਿਆਹ, ਸਤੀ ਦੀ ਰਸਮ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਦਾ ਡੱਟ ਕੇ ਵਿਰੋਧ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਭਾਰਤੀਆਂ ਦੀ ਸਿਆਸੀ ਗ਼ੁਲਾਮੀ ਨਾਲ ਲੜਨ ਲਈ ਇੰਡੀਅਨ ਨੈਸ਼ਨਲ ਕਾਂਗਰਸ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਤੋਂ ਕਈ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕਾਂ ਨੇ ਗ਼ਲਤ ਰਹੁ ਰੀਤਾਂ ਅਤੇ ਅੰਧ-ਵਿਸ਼ਵਾਸੀ ਵਹਿਮਾਂ ਭਰਮਾਂ ਨੂੰ ਖ਼ਤਮ ਕਰਨ ਲਈ ਇਕ ਮੁਹਿੰਮ ਚਲਾਈ ਹੋਈ ਸੀ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਤਾਲੀਮ ਨੇ ਜੋ ਪਰਿਵਰਤਨ ਅਤੇ ਪਰਿਵਰਤਨਸ਼ੀਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਦਿਤਾ ਉਸ ਨਾਲ ਇਕ ਵਾਰ ਫਿਰ 1831 ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਪਹਿਲਾ ਪ੍ਰਮਾਣਿਕ ਬੰਗਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ-ਹਿੰਦੂ ਰੰਗਮੰਚ, ਪ੍ਰਸੰਨ ਕੁਮਾਰ ਰਾਹੀਂ ਸਥਾਪਤ ਹੋਇਆ। ਇਥੇ ਹੀ ਭਾਰਤੀਆਂ ਦੁਆਰਾ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਕ ਨਾਟਕ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦਾ 'ਜੂਲੀਅਸ ਸੀਜ਼ਰ ਸੀ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਭਵਭੂਤੀ ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਉੱਤਰ ਰਾਮ ਚਰਿਤਰ' ਦਾ 'ਵਿਲਸਨ ਰਾਹੀਂ' ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਅਨੁਵਾਦ ਸੀ। ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਤੋਂ ਕੁਝ ਸਾਲ ਬਾਅਦ ਕਈ ਰੰਗਮੰਚ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਕਿਸ ਵਾਸਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸਨ ? ਇਹ ਕਲਪਨਾ ਕਰਨੀ ਵੀ ਅਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਲੋਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਥਾਨਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇਖਣ ਆਏ ਹੋਣਗੇ ? ਇਨ੍ਹਾਂ ਰੰਗਮੰਚਾਂ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰਖਣ ਲਈ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਜਾਣਨ ਵਾਲੇ ਭਾਰਤੀਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਹੀ ਏਨੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਸੀ। ਇਕ ਨਵੀਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਦਰਸ਼ਕ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਕ ਨਵੇਂ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਜਾਰੀ ਸੀ। ਜੇਤੂਆਂ (ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ) ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਉੱਤੇ

ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੁਲਾਮਾਂ ਵਾਂਗ ਨਿਰਭਰ ਕਰਨ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਕਰਮ ਵਜੋਂ 1833 ਵਿਚ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਜਿਥੇ ਕੇਵਲ ਬੰਗਾਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਮਿਸਟਰ ਲੇਬੇਡਿਫ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਭਿੰਨ ਇਹ ਰੰਗਮੰਚ ਮੰਚ ਅਤੇ ਨਾਟ-ਘਰ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਨਹੀਂ ਸੋਚਦਾ ਸੀ ਸਗੋਂ ਕਿਸੇ ਨਬੀਨਚੰਦਰ ਬੋਸ ਦੇ ਘਰ ਵਿਚ ਹੀ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ।

ਲਗਭਗ ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਧੁਰ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਸਾਂਗਲੀ ਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਸਥਾਨ ਉਤੇ ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਵਾਪਰ ਰਿਹਾ ਸੀ। 1843 ਵਿਚ ਸਾਂਗਲੀ ਦੇ ਰਾਜੇ ਨੂੰ 'ਦਸ ਅਵਤਾਰ' (ਯਕਸ਼ਗਾਨ) ਨਾਟਕ ਵੇਖਣ ਦਾ ਅਵਸਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਉਹ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਰੂਪ ਉੱਤੇ ਮੋਹਿਤ ਹੋ ਗਿਆ। ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਇਸ ਦੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਇਹ ਗੰਵਾਰੂ ਢੰਗ ਨਾ ਆਇਆ। ਇਥੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਦੇਸ਼ ਦਾ ਕੁਝ ਸੀ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤਕ ਚੰਗਾ ਵੀ ਸੀ। ਮਨੋਰੰਜਨ ਅਤੇ ਸਿੱਖਿਆ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਸ਼ਲਾਘਾ ਭਰੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਇਸ ਦੀ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਜ਼ਰੂਰ ਵੇਖੇ ਹੋਣਗੇ। ਇਹ ਕਲਾ ਲਈ ਪ੍ਰੇਮ ਸੀ ਜਾਂ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਸੀ ਜਾਂ ਅਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਜੇਤੂਆਂ ਉੱਤੇ ਇਕ ਵਾਰ ਸੀ ਕਿ ਉਸ ਰਾਜੇ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣ, ਸੁਧਾਰਣ ਅਤੇ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਰਨ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਇਸ ਕੰਮ ਦੀ ਜ਼ਿੰਮੇਂਵਾਰੀ ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਾਸ ਭਵੇ ਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਸੌਂਪ ਦਿਤੀ ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਦੇਣ ਦਾ ਵਾਅਦਾ ਵੀ ਕੀਤਾ। ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਾਸ ਭਵੇ ਨੇ 'ਸੀਤਾ ਸਵੰਬਰ' ਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਤਿਆਰ ਕੀਤਾ ਅਤੇ 1843 ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਰਾਜਾ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਦਰਬਾਰੀਆਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਮਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ।

> "ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਚ ਸੱਜਾ ਬੜਾ ਹੀ ਸਾਧਾਰਣ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਲਾਲ ਰੰਗ ਦਾ ਇਕ ਕੱਪੜਾ ਪਿਛੇ ਜਿਹੇ ਟੰਗਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਅਤੇ ਕੁਝ ਲਕੜੀ ਦਾ ਸਾਮਾਨ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਅੰਤ ਤਕ ਸੂਤਰਧਾਰ ਆਪਣੀ ਸੰਗੀਤ ਮੰਡਲੀ ਅਤੇ ਸਾਜ਼ਿੰਦਿਆਂ ਨਾਲ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਸੀ। ਪਿਛਵਾੜੇ ਦੇ ਪਰਦੇ ਦੇ ਅੱਗੇ ਪਾਸੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਹੱਥ ਵਲ ਸੂਤਰਧਾਰ ਇਕ ਕੋਨੇ ਉੱਤੇ ਬੈਠਾ ਸੀ।
>
> ਇਹ ਨਾਟਕ ਸੰਚਾਲਨ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਦੇਵਤਿਆਂ ਦੇ ਸਨਮਾਨ ਵਜੋਂ ਆਸ਼ੀਰ-ਵਾਦੀ ਗੀਤਾਂ ਨਾਲ ਆਰੰਭ ਹੋਇਆ ਸੀ ਪਹਿਲਾ ਅਦਾਕਾਰ ਜਿਸ ਨੇ ਮੰਚ ਉਤੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਉਹ ਜੋਕਰ ਜਾਂ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਸੀ। ਜਿਸ ਨੇ ਜੰਗਲੀ

ਜਾਨਵਰਾਂ ਵਾਂਗ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪੱਤਿਆਂ ਨਾਲ ਕਜਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਅਤੇ ਸਿਰ ਉੱਤੇ ਵੀ ਹਰੇ ਪੱਤੇ ਬੰਨੇ ਹੋਏ ਸਨ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਵਿਦੂਸ਼ਕ ਨਾਲ ਹਾਸ ਭਰਪੂਰ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਸਹਿਯੋਗ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਗਣਪਤੀ ਭਗਵਾਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਇਹ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਦਿਲਾਉਂਦਾ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਫ਼ਲਤਾ ਪੂਰਵਕ ਨੇਪਰੇ ਚੜ੍ਹੇਗਾ।

ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕਲਾ ਤੇ ਵਿਦਿਆ ਦੀ ਦੇਵੀ ਸਰਸਵਤੀ ਲਕੜੀ ਦੇ ਮੋਰ ਉੱਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਗਣਪਤੀ ਅਤੇ ਸਰਸਵਤੀ ਦਾ ਗੰਧਾਰਵ ਅਤੇ ਕੀਨਾਰ ਲੋਕ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਲ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਗਣਪਤੀ ਅਤੇ ਸਰਸਵਤੀ ਦੇ ਬਾਹਰ ਜਾਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀ ਸੰਖੇਪ ਜਿਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਫਿਰ ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਹਰੇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਉਣ ਦੇ ਉੱਤੇ ਅਮਲ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਗੀਤ ਗਾਉਂਦਾ ਸੀ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਹ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੀ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਦਸਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਪਾਤਰ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੋਲਦੇ ਸਨ, ਇਹ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਲਿਖੀ ਹੋਈ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, ਪਰ ਇਸ ਬਾਰੇ ਲਗਭਗ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰ ਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਕਿ ਕੀ ਬੋਲਣਾ ਹੈ, ਕੁਝ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਜੋਕਰ (ਵਿਦੂਸ਼ਕ) ਨੂੰ ਇਹ ਖੁਲ੍ਹ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਦਿੱਤੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਸਤਰਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੁਝ ਹੋਰ ਵੀ ਬੋਲ ਸਕਦੇ ਸਨ।

ਅਭਿਨੇਤਾ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਅਧੀਨ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਬੋਲਣ ਅਤੇ ਕਾਰਜ ਸੰਬੰਧੀ ਹਦਾਇਤਾਂ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਦੈਂਤਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਾਰੇ ਪਾਤਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਮੂਡ ਅਨੁਸਾਰ ਗੀਤ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਮੰਡਲੀ ਵਾਲੇ ਕੇਵਲ ਸਾਜ਼ਾਂ ਨਾਲ ਸੰਗੀਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਖ਼ੁਦ ਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਮਿਲ ਕੇ ਗਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਦੈਂਤਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਬੜਾ ਹੀ ਰੌਲੇ ਗੌਲੇ ਵਾਲਾ ਤੇ ਦੇਖਣ ਯੋਗ ਕਾਰਜ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਅਮਾਨਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਲਾਲ ਰੰਗਾ ਨਾਲ ਰੰਗੇ ਹੋਏ ਚਿਹਰੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਪੈਣ 'ਤੇ ਹੋਰ ਡਰਾਉਣੇ ਜਾਪਦੇ ਸਨ।

(ਦੀ ਮਰਾਠੀ ਥੀਏਟਰ 1843-1960, ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ ਪਾਪੂਲਰ ਬੁਕ ਡਿਪੂ ਬੰਬਈ, 1961, ਪੰਨਾ 3-4)

ਖੁਸ਼ਕਿਸਮਤੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਵੇਰਵਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਉਹ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਮਰਾਠੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦ ਨੂੰ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਆਕਾਰ ਬਖ਼ਸ਼ਿਆ ਜੋ ਕਿ 1925 ਤਕ ਆਪਣੀ ਕਾਮਯਾਬੀ ਦੀ ਸਿੱਖਰ ਤਕ ਪਹੁੰਚ ਗਿਆ ਸੀ। ਜੋਕਰ (ਵਿਦੂਸ਼ਕ) ਲਈ ਬੋਲਣ ਦੀ ਖੁਲ੍ਹ ਅਤੇ ਦੈਂਤਾਂ ਦੇ ਮੇਕਅਪ ਤੋਂ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦਾ ਗੀਤ ਗਾਉਣਾ ਪਰੰਪਰਾ ਨਾਲੋਂ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਪਰੀਵਰਤਨ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਸਰਸਵਤੀ ਦਾ ਮੋਰ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਦੇਖਣ ਲਈ ਲਿਆਂਦਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਦੋ ਹੋਰ ਗੱਲਾਂ ਵੀ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰਖਣ ਵਾਲੀਆਂ ਹਨ। ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਝਿੱਜਕ ਨਾਲ ਅਪਣਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕੁਝ ਚੋਣਵੇਂ ਸੂਖ਼ਮ ਬਿਰਤੀ ਰਖਣ ਵਾਲੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਪੱਛਮੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਪਰਕ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਜਿਹੜੇ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਸਨ ਉਹ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸ੍ਰੇਣੀ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰਖ ਕੇ ਲਿਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਸਨ। ਲੇਬੇਡਿਫ਼ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ-ਬੱਧ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਾਂਗਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਗਾ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਗੀਤਾਂ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਜਤਨਾ ਦਾ ਮੰਤਵ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਨੂੰ ਇਕਸੁਰਤਾ ਵਿਚ ਪ੍ਰੋਇਆ ਜਾ ਸਕੇ।

ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਨੂੰ ਇਕਸੁਰ ਕਰਨ ਜਾਂ ਆਪਸ ਵਿਚ ਮਿਲਾਉਣ ਦਾ ਜਤਨ ਬੜਾ ਦਿਲਚਸਪ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਲੇਬੇਡਿਫ਼ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਨੇ ਨਵੇਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਅੰਦਰ ਉਚਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਇਹ ਇੱਛਾ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਉਸ ਵਕਤ ਸ੍ਰੋਤੇ ਇਕ ਚੰਗਾ ਨਾਟਕ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜੋ ਭਾਵੇਂ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਮੌਲਿਕ ਪਰ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨ੍ਰਿਤ-ਸੰਗੀਤ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖ ਹੋਵੇ। ਨਵੇਂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਉੱਤੇ ਬਹਿਸ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਵਿਦਿਆ ਦੇ ਕਾਰਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਰੁੱਚੀ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਵਲ ਵਧੇਰੇ ਹੋ ਗਈ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਵੇਂ ਰੁਤਬੇ ਨੂੰ ਵਡਿਆਉਂਦੀ ਸੀ। ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਦੇ 'ਜੂਲੀਅਸ ਸੀਜ਼ਰ ਨੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਵਕਾਰ ਬਖ਼ਸ਼ਿਆ। ਬੰਗਾਲੀ ਵਿਚ ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉਹ ਵਧੇਰੇ ਮਾਣ ਸਕਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਸ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਉਹ ਮੌਲਿਕ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਸਾਨੂੰ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ 1852 ਵਿਚ 'ਮਰਚੰਟ ਆਫ਼ ਵੀਨਸ' ਨੂੰ ਬੰਗਾਲੀ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੰਗਾਲੀ ਸਿਰਲੇਖ 'ਭਾਨੂਮਤੀ ਚਿਤਰ ਵਿਲਾਸ' ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ ਹਰਿਚੰਦਰ ਗੋਸ਼ ਨੇ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਇਕ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ 'ਕਿਰਤੀ ਵਿਲਾਸ' ਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ ਬੰਗਾਲੀ ਦਾ

ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਹੈ, ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਸੀ । ਇਹ ਨਾਟਕ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉੱਤੇ ਜੋਗਿੰਦਰ ਚੰਦਰ ਗੁਪਤਾ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ । ਪੰਡਿਤ ਰਾਮ ਨਾਰਾਇਣ ਤਾਰਕਰਾਤਨ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ 'ਕੁਲੀਨ-ਕੁਲ-ਸਰਬਸਵ' ਬੰਗਾਲੀ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਸੀ ਜੋ ਕਿ 1857 ਵਿਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ । ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 1856 ਵਿਚ ਤਾਰਾ ਚੰਦ ਸਿਕਦਾਰ ਨੇ 'ਭਾਦਰਾਰਜੁਨ' ਲਿਖਿਆ ਜੋ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ । ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖਿਆਂ ਦੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਮਾਡਲਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਸਨੇਹ ਨੇ, ਲਾਜ਼ਮੀ ਤੌਰ ਤੇ ਕਈ ਹੋਰਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਜੋ ਵਧੀਆ ਹੈ ਉਸ ਪ੍ਰਤੀ ਉਦਰੇਵੇਂ ਭਰੇ ਸਤਿਕਾਰ ਨੂੰ ਉਕਸਾਇਆ ਹੋਵੇਗਾ । ਕਈ ਸਦੀਆਂ ਬਾਅਦ ਅਠ੍ਹਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ 'ਅਭਿਗਿਆਨ ਸ਼ਕੁੰਤਲਮ' ਦਾ ਆਸਾਮੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਤੇ 1857 ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਬੰਗਾਲੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ । ਲਗਪਗ ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਦੋ ਹੋਰ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਬੰਗਾਲੀ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ । ਇਕ ਭੱਟ ਨਾਰਾਇਣ ਦਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਵਿਨੀ ਸੰਹਾਰ' ਸੀ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦਾ 'ਵਿਕਰਮੋਉਰਵਸ਼ੀ' ਸੀ । ਅਸੀਂ ਉਪਰ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਇਕ ਦੂਜੇ ਕਾਰਨ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦੇ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ । ਇਹ ਕਾਰਨ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰ ਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕੁਝ ਵਿਦਵਾਨ ਅਤੇ ਸਮਾਜ ਦੇ ਆਗੂ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਵੇਂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਅਭਿਵਿਕਤੀ ਕਰਨ ਵਾਲਾ, ਪਹਿਲਾ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕ 'ਕੁਲੀਨ-ਕੁਲ-ਸਰਬਸਵ' ਸੀ ਜੋ ਕਿ 1854 ਵਿਚ ਰਾਮ ਨਾਰਾਇਣ ਤਾਰਕਾਰਤਨ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਹੁ-ਵਿਆਹ ਦੀ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ । ਸੁਧਾਰ ਦੀ ਲਹਿਰ ਅਜੇ ਤਕ ਆਧੁਨਿਕ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਬੰਗਾਲ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਸੀ । ਛੇਤੀ ਹੀ ਇਸ ਨੇ ਹੋਰਨਾਂ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਫੈਲਣਾ ਸੀ ਜਿਥੋਂ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਇਕ ਵਖਰੇ ਬਲਦਾਇਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਕਰਨਾ ਸੀ ।

1853 ਦਾ ਸਾਲ ਦੋ ਗੱਲਾਂ ਕਰਕੇ ਧਿਆਨ ਰਖਣ ਯੋਗ ਹੈ । ਇਕ ਤਾਂ ਉਰਦੂ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਇੰਦਰ ਸਭਾ' ਸੀ । ਇਹ ਨਾਟਕ ਅਮਾਨਤ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਅੱਵਧ ਦੇ ਆਖ਼ਰੀ ਨਵਾਬ ਵਾਜੀਦਅਲੀ ਸ਼ਾਹ ਦਾ ਦਰਬਾਰੀ ਕਵੀ ਸੀ । ਇਹ ਸਾਰਾ ਨਾਟਕ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਵੱਖ ਵੱਖ ਛੰਦਾਂ ਦੇ ਗੀਤਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ । ਇਹ ਨਾਟਕ ਲਖਨਊ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ । ਇਹ ਇਕ ਸੰਗੀਤ-ਨਾਟਕ ਤੇ ਵੇਸ-ਭੂਸ਼ਾ ਵਾਲਾ ਨਾਟਕ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਪਰੀਆਂ ਨੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਰੰਗਾਂ ਦੇ ਲਿਬਾਸ ਪਹਿਨੇ ਹੋਏ ਸਨ । ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਅਤੇ ਕੋਈ ਸੰਦੇਸ਼ ਨਹੀਂ ਸੀ । ਸੁਰ-ਬੱਧ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਅੱਖਾਂ ਨੂੰ ਸੁਖਾਵੇ ਲੱਗਣ ਵਾਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼

ਇਨੇ ਖਿੱਚ ਭਰਪੂਰ ਸਨ ਕਿ ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਕੇ ਕਈ ਹੋਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੀਆਂ ਹੀ 'ਇੰਦਰ ਸਭਾਵਾਂ' ਲਿਖ ਦਿਤੀਆਂ ਸਨ। ਇਸ ਸਾਲ ਦੀ ਦੂਜੀ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਯੋਗ ਘਟਨਾ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕੀ ਕਲਬ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕੀ ਕਲਬ 'ਪਾਰਸੀ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ' ਸੀ। ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤਕਰੀਬਨ ਦੋ ਦਹਾਕਿਆਂ ਬਾਅਦ ਮਹਿਸੂਸ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ।

4

1857 ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਦੀ ਲੜਾਈ ਨੂੰ ਜੰਗ ਦੇ ਮੈਦਾਨ ਵਿਚ ਹਾਰ ਦਾ ਮੂੰਹ ਵੇਖਣਾ ਪਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਲੋਕ ਜਿੱਤੇ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲੜਾਈ ਹਾਰ ਕੇ ਇਕ ਕੌਮ ਨੂੰ ਜਿੱਤ ਲਿਆ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਜੇਕਰ ਬ੍ਰਿਟਿਸ਼ ਰਾਜ ਨੇ ਭਾਰਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਸ਼ਾਸਨੀ ਏਕਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਸੀ ਤਾਂ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਅਤਿਕਥਨੀ ਦੇ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਕੌਮੀ ਏਕਤਾ ਨੂੰ ਬਣਾਇਆ ਸੀ ਨਹੀਂ ਤਾਂ 1857 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਲਗਭਗ ਇਕ ਦਾਹਕੇ ਦੇ ਵਿਚ ਵਿਚ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਦਾ ਇਕੋ ਜਿਹੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਉਤੇ ਅਚਾਨਕ ਫੁੱਟ ਕੇ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲਣਾ ਕਿਵੇਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ? ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਤੱਥ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਬੰਗਾਲ ਅਤੇ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਦੋ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਦੀ ਪਹਿਲ ਹੋਈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਈਸਟ ਇੰਡੀਆ ਕੰਪਨੀ ਦੇ ਵਿਰੁਧ ਇਨਕਲਾਬੀ ਭਾਵਨਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਤੀਬਰ ਸੀ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬੀਤੀ ਹੋਈ ਪੁਰਾਣੀ ਸ਼ਾਨੋ-ਸ਼ੌਕਤ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਬੁਲਾ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਸਮਕਾਲੀ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਵਿਰੁਧ ਰੋਸ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ। ਨਾਟਕੀ ਸਾਹਿੱਤ ਬਹੁਤੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਕਰਕੇ ਕਈ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਗਈ ਸੀ। ਭਾਰਤੀਆਂ ਦੇ ਆਪਣੇ ਜਤਨ ਨਾਲ ਹੀ ਇਕ ਰੰਗਮੰਚ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਉਸਾਰਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਸੀ ਅਤੇ ਹੋਰਾਂ ਰੰਗਮੰਚਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਛੇਤੀ ਹੀ ਹੋਣ ਲੱਗੀ ਸੀ। 1872 ਵਿਚ ਕਲਕਤੇ ਵਿਚ ਇਕ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕੌਮੀ ਰੰਗਮੰਚ ਕਿਹਾ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ। ਵਿਸ਼ਨੂੰ ਦਾਸ ਭਵੇ, ਜੋ ਕਿ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੋਢੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਨੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਬੰਬਈ ਦੇ ਇਕੋ ਇਕ ਨਾਟ-ਘਰ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਇਕ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ ਵੇਖਿਆ। ਜਿਸ ਤੋਂ ਉਹ ਏਨਾ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਇਆ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ 'ਰਾਜਾ ਗੋਪੀ ਚੰਦ' ਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਨਾਟਕ ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ

ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ। ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦਾ ਉਸ ਦਾ ਮੰਤਵ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਇਸ ਨੂੰ ਪਾਰਸੀ ਗੁਜਰਾਤੀ, ਮੁਸਲਿਮ, ਅਤੇ ਹੋਰ ਗ਼ੈਰ ਮਰਾਠੀ ਲੋਕ ਦੇਖ ਸਕਣ। 'ਬੰਬੇ ਟਾਈਮਜ਼' (ਜੋ ਅਜੇ 'ਦੀ ਟਾਮੀਮਜ਼ ਆਫ਼ ਇੰਡੀਆ' ਨਹੀਂ ਸੀ) ਨੇ ਅਖ਼ਬਾਰ ਦੇ ਸੰਪਾਦਕੀ ਵਿਚ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੇ ਇਸ ਪਹਿਲੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਕੀਤੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਭਾਰਤੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਲਈ ਇਕ ਭਾਰਤਵਾਸੀ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਇਸ ਅਖ਼ਬਾਰ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ, "ਇਸ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੇਖਣ ਯੋਗ ਵੰਨਗੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਥੋੜੇ ਜਿਹੇ ਯੂਰਪੀਅਨ ਲੋਕ ਦੇਖ ਸਕੇ ਸਨ ਅਤੇ ਜਿਸ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਦੇਖਣ ਦਾ ਅਵਸਰ ਛੇਤੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੇਗਾ ਕਿਉਂਜੋ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਬਹੁਤ ਸੀਮਤ ਹੋਵੇਗਾ।"

('ਦੀ ਮਰਾਠੀ ਥੀਏਟਰ', ਪੰਨਾ 5) ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆਤਮ ਰੂਪ ਰੇਖਾ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ।

1858 ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਇਕ ਘਟਨਾ ਕਲਕਤੇ ਵਿਚ ਵਾਪਰੀ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਰਤਨਾਵਲੀ' ਦਾ ਬੰਗਾਲੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮਾਲਕਾਂ ਨੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਖਣ ਲਈ ਸੱਦਾ-ਪੱਤਰ ਦਿਤਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਅਨੁਵਾਦ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਮਾਈਕਲ ਮੱਧੂਸੂਦਨ ਦੱਤ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਖ਼ੁਦ ਵੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਖਿਆ ਸੀ। ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਨੂੰ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੋਣ ਲੱਗਿਆ ਸੀ। ਚੰਗੇ ? ਇਹ ਅਚੰਬੇ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਮੌਲਿਕ (ਰਤਨਵਾਲੀ) ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਬੜੇ ਅਰਸੇ ਤੋਂ ਇਕ ਉੱਚ ਪੱਧਰ ਦਾ ਨਾਟਕ ਮੰਨਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬੰਗਾਲੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਵੀ ਰਾਮਨਰਾਇਣ ਨੇ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਜਿਸ ਨੇ ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਕਈ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਸਨ। ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਮਾਈਕਲ ਮੱਧੂਸੂਦਨ ਦੀ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਕੁਝ ਹੋਰ ਕਾਰਣਾ ਕਰਕੇ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਇਸ ਕਾਰਨ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਜਾਣਨ ਬਾਰੇ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਮਾਈਕਲ ਮੱਧੂਸੂਦਨ ਦੱਤ ਖੁਦ 'ਸ਼ਰਮਿਸਠਾ' ਨਾਂ ਦਾ ਇਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਸੀ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਅਰਥ ਵਖਰੇ ਸਨ। ਇਹ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਨਵੀਂ ਸੋਚਣੀ ਅਤੇ ਨਵੀਂ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਇਸ ਬਾਰੇ ਨਿਸਚਿਤ ਤੌਰ ਤੇ ਨਹੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਕਿ ਇਹ ਆਪਣੀ ਕਿਸਮ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ ਸੀ। ਪੁਰਾਤਨ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੀ ਸਮਕਾਲੀ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਦੀ ਇਸ ਇੱਛਾ ਨੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ

ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਤਸਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਕੇਵਲ ਕੁਝ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਹੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਆਏ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਅਦੋਲਨ ਨੂੰ ਵੀ ਇਕ ਨਵਾਂ ਰਾਹ ਮਿਲ ਗਿਆ ਸੀ।

ਇਕ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਜਾਂ 1857 ਦੀ ਜੰਗ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕਈ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ। ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਇਸ ਸਰਵੇਖਣ ਵਿਚ ਹਰ ਇਕ ਨਾਟਕ (ਅਤੇ ਇਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ) ਦਾ ਇਥੇ ਵਰਣਨ ਕਰਨਾ ਨਾ ਤਾਂ ਸੰਭਵ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਵਾਜਬ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਾਰਨ ਕਰਕੇ ਦੋ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। 1860 ਵਿਚ ਮਰਾਠੀ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕੀ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਕਈ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਦਾ ਲੇਖਕ ਵਿਨਾਇਕ ਜਨਾਰਦਨ ਕੀਰਤਨੇ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਬੜਾ ਹੀ ਰੋਚਿਕ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸ ਰਾਜਸੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਦਾ ਵਰਣਨ ਅਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ 1857 ਵਿਚ ਹਾਰ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪਿਆ ਸੀ। ਪੇਸ਼ਵਾ ਸਿੰਘਾਸਨ ਦਾ ਦਾਅਵੇਦਾਰ ਨਾਨਾ ਸਾਹਿਬ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਆਗੂਆਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ 1857 ਦੀ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਨੂੰ ਸੰਗਠਿਤ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਉਸ ਬਾਰੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਜੀਉਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਹ ਕਿਧਰੇ ਛੁਪਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਜਦ ਕਿ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਉਸ ਦੇ ਸਿਰ ਦੀ ਕੀਮਤ ਦੇਣ ਦਾ ਐਲਾਨ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਪੇਸ਼ਵਾਂ ਦੀ ਵਡਿਆਈ ਨੂੰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਚੇਤੇ ਕਰਵਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸੇ ਹੀ ਸਾਲ (1860) ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਕੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਵਿਦਰੋਹ ਦੀ ਅੰਤਰੀਵ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਇਹ ਵਿਸ਼ਾ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਸਮਕਾਲੀ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਨੀਲ ਦੇ ਪੌਦੇ ਲਗਾਉਣ ਵਾਲੇ ਯੂਰਪੀਅਨਾਂ ਦਾ ਭਾਰਤੀ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਉੱਤੇ ਬੇਰਹਿਮੀ ਨਾਲ ਅਤਿਆਚਾਰ ਕਰਨਾ ਹੈ। (ਅੱਧੀ ਸਦੀ ਬਾਅਦ ਇਸੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਮਹਾਤਮਾ ਗਾਂਧੀ ਨੇ ਭਾਰਤ ਦੀ ਧਰਤੀ ਉੱਤੇ ਪਹਿਲਾ ਸਤਿਆਗ੍ਰਹਿ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ) ਇਹ ਨਾਟਕ ਇਸੇ ਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਸਿਰਲੇਖ 'ਨੀਲ ਦਰਪਨ' ਹੇਠ ਦੀਨਾ ਬੰਧੂ ਮਿੱਤਰਾ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ। ਸ਼ਾਇਦ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਸ੍ਰੇਣੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਰਹੀ ਸੀ ਜੋ ਇਹ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੇ ਸਨ ਕਿ ਇਕ ਨਾਟਕ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਸ਼ੀਸ਼ਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਅਥਵਾ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦਾ ਨਿਰੂਪਣ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

1857 ਤੋਂ 1870 ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਕੇਵਲ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਗੋਂ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। (1) ਪੜ੍ਹੇ

ਲਿਖੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਅੰਦਰ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ ਵੇਖਣ ਦੀ ਵੱਧ ਰਹੀ ਇੱਛਾ ਨਾਲ ਇਹ ਗੱਲ ਸੰਭਵ ਹੋ ਸਕੀ, (ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮਾਈਕਲ ਮੱਧੂਸੂਦਨ ਦੱਤ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।) (2) ਬੰਬਈ ਅਤੇ ਕਲਕੱਤਾ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਨਾਲ ਇਹ ਸੰਭਵ ਹੋ ਸਕਿਆ ਅਤੇ (3) ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਉਣ ਨਾਲ ਇਹ ਸੰਭਵ ਹੋ ਸਕਿਆ ਸੀ। ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਸਾਂਗਲੀ ਦੇ ਰਾਜਾ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਦਰਬਾਰੀਆਂ ਵਰਗੇ ਰੋਸ਼ਨ ਖ਼ਿਆਲ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਜੋ ਹੌਂਸਲਾ ਅਫ਼ਜ਼ਾਈ ਕੀਤੀ ਸੀ ਉਸ ਨਾਲ ਵਿਸ਼ਨੂਦਾਸ ਭਾਵੇਂ ਨੂੰ ਹੋਰਾਂ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਲਈ ਉਤਸ਼ਾਹ ਮਿਲਿਆ। ਉਸ ਦੀ ਇਸ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨੇ ਕੁਝ ਹੋਰ ਉਤਸ਼ਾਹੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦਾ ਹੌਂਸਲਾ ਵਧਾਇਆ ਜਿਸ ਤੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਬੜੀ ਹਿੰਮਤ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਹੀ ਜਤਨ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਤੇ ਸਨ। ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਿਆ ਹੈ ਕਿ 1860 ਤਕ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਲੱਗਭਗ ਬਾਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾਂ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਾਲੇ ਆਪਣੇ ਲੇਖਕ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। 1852 ਵਿਚ ਪਾਰਸੀਆਂ ਨੇ ਆਪਣਾ ਹੀ ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਕਲਬ 'ਪਾਰਸੀ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ' ਬਣਾ ਲਿਆ ਸੀ। 1860 ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਗਰੁੱਪ 'ਇਲਫ਼ਿੰਨਸਟਨ ਡਰਾਮੈਟਿਕ ਕਲਬ' ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ। ਇਹ ਨਾਟਕੀ ਕਲਬ ਇਲਫ਼ਿੰਨਸਟਨ ਕਾਲਜ ਬੰਬਈ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਨਾਲ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਇਆ। ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਨਾਟਕੀ ਗਰੁੱਪ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਸ਼ੈਕਸ-ਪੀਅਰ ਦੇ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਸਨ। 1867 ਵਿਚ ਇਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ ਵਿਕਟੋਰੀਆ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਸੁੱਝਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ, (ਵਿਕਟੋਰੀਆ ਐਲਫ਼ਰਡ, ਰਿਪਨ, ਇਲਫ਼ਿੰਨਸਟਨ, ਪਾਰਸੀ ਆਦਿ) ਕਿ ਬੰਬਈ ਦੇ ਪਾਰਸੀ ਲੋਕ ਅਜੇਹੀਆਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਣਾਉਣ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਹੀ ਤਤਪਰ ਸਨ। ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅਗਲੇ ਪੜਾ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਲਈ ਇਹ ਤੱਥ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੈ। ਇਤਫ਼ਾਕ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪ੍ਰਗਤੀ ਲਈ ਪਾਰਸੀਆਂ ਨੇ ਜੋ ਪਹਿਲ ਕੀਤੀ ਹੈ ਉਸ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਦੇਣ ਇਕ ਹੋਰ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਵੀ ਹੈ। ਅਤੇ ਉਹ ਭਾਸ਼ਾ ਹੈ ਗੁਜਰਾਤੀ। ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵੀ ਪਾਰਸੀਆਂ ਦੇ ਸਦਕਾ ਹੀ ਸੀ। ਸਾਰੇ ਨਾਟ-ਘਰ ਬਹੁਤ ਅਰਸੇ ਤਕ ਬੰਬਈ ਦੇ ਉਸ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਸਥਿਤ ਸਨ ਜਿਥੇ ਕਿ ਪਾਰਸੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਆਬਾਦੀ ਸੀ। ਅਤੇ ਹੁਣ ਤੋਂ ਕੁਝ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਇਸ

ਇਲਾਕੇ ਨੂੰ ਅਨਪੜ੍ਹ ਲੋਕ 'ਪਿਲਾ-ਹਾਊਸ' (ਅਰਥਾਤ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦਾ ਭਰਿਸ਼ਟਾਚਾਰ) ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ।

ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਬਣਨਾ, ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ, ਅਤੇ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਜਗ੍ਹਾਂ ਜਗ੍ਹਾਂ, ਘੁੰਮਣਾ ਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਨੂੰ ਜਾਰੀ ਰਖਣ ਨੇ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤੀ ਜੋ ਹੁਣ ਤਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਬਿਲਕੁਲ ਨਵੀਂ ਸੀ। ਸਾਡੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਰਾਜੇ ਜਾਂ ਅਮੀਰ ਲੋਕ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੀ ਜ਼ਾਮਨੀ ਕਿਸੇ ਮੰਦਰ, ਜਾਂ ਕਬੀਲੇ ਦੇ ਮੁੱਖੀ ਜਾਂ ਫਿਰ ਸਾਰੇ ਪਿੰਡ ਰਾਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਲੋਕ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਹੀ ਇਕ ਜ਼ਾਤੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਚੁਕੇ ਸਨ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਵੱਖ ਵੱਖ ਜ਼ਾਤੀਆਂ ਦੇ ਮਿਲਵਰਤਣ ਦਾ ਹੀ ਜਤਨ ਸੀ। ਪਰ ਹੁਣ ਸਥਿਤੀ ਬਿਲਕੁਲ ਭਿੰਨ ਸੀ। ਨਵੇਂ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਕਿਸੇ ਪਿਤਾ ਪੁਰਖੀ ਜਾਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹੋਣ। ਬਾਵਜੂਦ ਇਸ ਦੇ ਕਿ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਨੂੰ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਨਾਟ-ਘਰ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਦਾ ਭਾਵ ਕੇਵਲ ਕਿਰਾਇਆ ਦੇਣਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਇਸ ਵਿਚਲੀ ਥਾਂ ਦੀ ਗੁੰਜਾਇਸ਼ ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਕੁਝ ਚੋਣਵੇਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਤਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਰਖਣਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਅੰਤਲੀ ਗੱਲ ਇਹ ਕਿ ਇਕ ਥਾਂ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਥਾਂ ਤਕ ਜਾਣ ਉੱਤੇ ਖਰਚਾ ਬਹੁਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਲਈ ਸੱਦਾ-ਪੱਤਰ ਜਾਂ ਪੈਸੇ ਦੇ ਕੇ ਜਾਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ। ਇਸ ਨਵੇਂ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ ਪਛਾਣ ਨੇ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿਤਾ ਜਿਸ ਨੇ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਰਸਤਾ ਤਿਆਰ ਕਰ ਦਿਤਾ। ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਇਸ ਕਹਾਣੀ ਦੇ ਪਿਛੇ ਲੱਗੀਏ ਸਾਨੂੰ ਇਕ ਹੋਰ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਝੁਕਾਅ ਨੂੰ ਵੀ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰਖਣਾ, ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ 1870 ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਚੁੱਕਾ ਸੀ।

5

ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਪਰੰਪਰਾ ਅਨੁਸਾਰ ਸਾਹਿੱਤ (ਕਾਵਿਯ) ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਦੇਖਣ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ (ਦ੍ਰਿਸ਼ਯ ਕਾਵਿਯ) ਰਖਣ ਕਰਕੇ ਇਹ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਹੋਰਾਂ ਰੂਪਾਂ ਨਾਲੋਂ ਭਿੰਨ ਹੈ। ਸਾਡੇ ਅਲੰਕਾਰ ਸ਼ਾਸਤਰੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਸਾਹਿੱਤ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਸਾਹਿੱਤ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ

ਦੱਸਦਾ ਹੈ ਕਿ ਰਾਮ ਵਾਂਗ ਜੀਵਨ ਬਤੀਤ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਰਾਵਣ ਵਾਂਗ ਜੀਵਨ ਨਹੀਂ ਬਤੀਤ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਸਾਹਿੱਤ ਹੈ ਇਸ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੀ ਆਸ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਅਤੇ ਇਸ ਲਈ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਨੇ, ਆਦਰਸ਼ ਪਾਤਰਾਂ ਨੇਕ ਰਾਜਿਆਂ ਅਤੇ ਭੈੜੇ ਖਲ-ਨਾਇਕਾਂ ਦਾ ਸਪੱਸ਼ਟੀਕਰਣ ਕਰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ, ਇਸ ਹਦਾਇਤ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਮੰਨਿਆ ਹੈ। ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਅਨੁਸਾਰ ਨਾਟਕ ਦਾ ਦੇਖਣ ਯੋਗ ਪੱਖ ਇਸ ਅਵੱਸ਼ਕਤਾ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਿੱਖਿਆ ਮਨੋਰੰਜਨ (ਵਿਨੋਦ) ਦੁਆਰਾ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਜਿਥੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਸਿੱਖਿਆ ਉੱਤੇ ਹਾਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਸਿੱਖਿਆ ਨੂੰ ਇਕ ਪਾਸੇ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਘਟੀਆ ਜਾਂ ਗੰਵਾਰੂ ਨਾਟਕ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਮੁੱਢਲੇ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਵੈਸ਼ਨਵ ਕਾਲ ਦੇ ਅੰਤ ਤਕ ਨਾਟਕ ਕਿਵੇਂ ਆਪਣੇ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਹ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਯੋਗ ਇਕ ਦਿਲਚਸਪ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਸਾਡੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਕਲਾ ਵਿਚ ਏਨੀਆਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਆਉਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਅਜੇ ਤਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇਹ ਸਿੱਖਿਆਦਾਇਕ ਕਾਰਜ ਜਾਰੀ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸਮਾਜਿਕ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ ਸਿਖਿਆ ਦਾ ਵਸਤੂ ਬਦਲਿਆ ਹੈ।

ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਪਸਾਰ ਨਾਲ ਬਾਹਰੀ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਵਿਚ ਬੜੀ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਸਨ। ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਨਾਟਕ ਕਿਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਬਦੀਲੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮੁਤਾਬਕ ਅਪਣਾਉਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਸ ਨਵੇਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਦੀ ਰੋਸ਼ਨੀ ਵਿਚ ਸੰਭਵ ਹੈ ਚਿ ਨਾਟਕ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਆਪਣੇ ਇਸ ਮੁੱਖ ਕਾਰਜ ਤੋਂ ਪਰੇ ਹੁੰਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਲੋਕ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਹੋ ਕੁਝ ਦੇਣ ਲਈ ਬੜੇ ਉਤਸੁਕ ਸਨ। ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਹੋਣ ਕਰਕੇ ਕੇਵਲ ਮੁਢਲੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਅਨੁਵਾਦ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸਗੋਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਹੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲਿਆ ਗਿਆ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਜਾਂ ਤਾਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਤੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਸਥਾਨਕ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਕੇ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇੰਜ ਜਾਪਦਾ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਮੰਤਵ ਹੋਵੇ। ਜੇ ਨਹੀਂ ਸੀ ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਇਨੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਗੀਤ ਜਾਂ ਨਾਚ ਕਿਉਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ? ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਏਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਲੜਾਈ ਅਤੇ ਖ਼ੂਨ ਸੁੱਕਾ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਕਿਉਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ? ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਚੇਤ ਹੋ ਕੇ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਮੰਤਵ ਤੋਂ ਲਿਖਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਸਿੱਖਿਆ ਸਮਕਾਲੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਬਿਲਕੁਲ ਅਨੁਕੂਲ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ।

ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸੇਧ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਪਹਿਲਾ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਭਾਰਤਇੰਦੂ ਹਰੀਸ਼ਚੰਦਰ ਸੀ। ਉਹ ਹਿੰਦੀ ਦਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਉਨੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਦੂਜੇ ਅੱਧ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ। ਉਸ ਨੇ ਏਲਾਨ ਕੀਤਾ ਕਿ ਉਸ ਦੀ ਆਪਣੀ ਜ਼ੁਬਾਨ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਉਸ ਅਨੁਸਾਰ, ਕਵਿਤਾ, ਗੀਤ, ਨਾਚ ਅਤੇ ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਵੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਕੋਈ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ। ਕਹਾਣੀ ਜੋੜਨਾ, ਪਾਤਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਨ ਅਤੇ ਬਾਹਰ ਜਾਣ ਦੀ ਇਕ ਤਕਨੀਕ ਹੈ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਤਕਨੀਕ ਜਿਸ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਨੂੰ ਬੜੇ ਸਪੱਸ਼ਟ ਤੌਰ ਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਿਯਮਾਂ ਦਾ ਪਾਲਨ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਫਿਰ ਇਸ ਦਾ ਇਕ ਨਿਸਚਿਤ ਮੰਤਵ ਹੈ ਜਿਸ ਲਈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਲਿਖਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਭਾਰਤਇੰਦੂ ਦੇ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ 'ਜੈਸਾ ਕਾਮ ਵੈਸਾ ਪਰਿਣਾਮ' ਦੇ ਅੰਤ ਤੋਂ ਲੇਖਕ ਦੀ ਇਸ ਰਾਇ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਇਕ ਸ਼ਰਾਬੀ ਦੀ ਵਫ਼ਾਦਾਰ ਪਤਨੀ ਅਤੇ ਇਕ ਵੇਸਵਾ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਵੇਸਵਾ ਬਸੰਤ ਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਹੋਰ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਰਖੇਲ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਬਸੰਤ ਵੇਸਵਾ ਦੇ ਘਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਸ਼ਰਾਬੀ ਦੇ ਨਾਲ ਵੇਖਦਾ ਹੈ। ਵੇਸ਼ਵਾ ਉਸ ਸ਼ਰਾਬੀ ਦਾ ਆਪਣੀ ਮਾਂ ਦੇ ਭੇਸ ਵਿਚ ਉਥੋਂ ਨਿਕਲ ਜਾਣ ਵਿਚ ਅਸਫਲ ਜਤਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਬਸੰਤ ਪਛਾਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮਾਂ ਕੋਈ ਆਦਮੀ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਸਤਿਕਾਰਯੋਗ ਦਰਸ਼ਕੋ, ਸਾਵਧਾਨ ਰਹੋ, ਕਿਤੇ ਤੁਹਾਡੇ ਨਾਲ ਇੰਜ ਨਾ ਵਾਪਰ ਜਾਵੇ।" ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅੰਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਭਾਰਤਇੰਦੂ ਦੀ ਮਹਾਨਤਾ ਇਸ ਤੱਥ ਵਿਚ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੁਚੇਤ ਹੋ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਇਕ ਸੇਧ ਦਿੱਤੀ। ਉਸ ਨੇ ਲਗਪਗ ਵੀਹ (20) ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਜਾਂ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰ ਹਨ। 'ਚੰਦਾ-ਕੌਸ਼ਿਕ' ਮੁਦਰਾ ਰਾਕਸ਼ਸ਼' ਅਤੇ 'ਪ੍ਰਬੋਧਚੰਦਰ ਓਦਯਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਉਸ ਨੇ ਰੂਪਾਂਤਰ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਤਵ ਨੇਕੀ ਅਤੇ ਸਚਾਈ ਭਰਪੂਰ ਜੀਵਨ ਦਾ ਸਮਰਥਨ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਅੰਤਲੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮੰਤਵ ਧਰਮ ਦੇ ਮਖੌਟੇ ਪਿੱਛੇ ਛੁਪੇ ਹੋਏ ਅਡੰਬਰ ਅਤੇ ਪਾਖੰਡ ਭਰੇ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਫ਼ਾਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ। 'ਮੁਦਰਾ ਰਾਕਸ਼ਸ਼' ਪ੍ਰਤੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਰੁਚੀ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਸੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਰਾਜੇ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਇਕ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਜੇਤੂ ਨੂੰ ਹਰਾ ਕੇ ਦੂਰ ਭਜਾ ਦਿੱਤਾ ਸੀ।

ਭਾਰਤਇੰਦੂ ਕੋਈ ਅੰਨ੍ਹੇ ਵਾਹ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਦਾ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਲਾ ਦੇ ਨਿਯਮਾਂ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦੇਣਾ, ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਦਲੀਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੁੜ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਉਹ ਇਹ ਗੱਲ ਕਹਿਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਆਪਣੀ ਇਕ ਤਕਨੀਕ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਜੋ ਕੁਝ ਉਹ ਦੇਖ ਚੁਕਾ ਸੀ ਅਤੇ ਜੋ ਭੀ ਉਹ ਦੇਖ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਉਸ ਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰ ਹੀ ਸਦਮਾ ਪਹੁੰਚਾਇਆ ਹੋਣਾ ਹੈ।

ਇਹ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਹਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਸਾਰੀ ਕਵਿਤਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਾਰਤਕ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਉਸ ਨੇ ਕੁਝ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕਾ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਕਹੀ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਖ਼ੁਦ ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਹੈ ਪਰ ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਆਰੰਭ ਉਹ ਸਿੱਧਾ ਹੀ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪਰਦੇ ਦੇ ਉਪਰ ਅਤੇ ਥਲੇ ਲਪੇਟੇ ਜਾਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਤੋਂ ਲਾਭ ਉਠਾਉਂਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਉਸ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਮੁਤਾਬਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ ਜਿਥੇ ਕਿ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਪਿਛੋਕੜ ਬਦਲ ਜਾਂਦੇ ਸਨ।

ਪਰ ਉਸ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡੀ ਦੇਣ ਇਸ ਤੱਥ ਵਿਚ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਖ਼ੁਦ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਆਦਮੀ ਸੀ। ਉਹ ਜਿਸ ਚੀਜ਼ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਸੀ ਉਸ ਉਤੇ ਅਮਲ ਵੀ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਉਤਸ਼ਾਹ ਪੂਰਣ ਮੰਡਲੀ ਨੂੰ ਇਕੱਠਾ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਉਤਸ਼ਾਹ ਪੂਰਣ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਇਹ ਮੰਡਲੀ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਹੋਏ ਪਰਿਵਰਤਨਾਂ ਵਿਚ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤਿਆਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਸ਼ਾਇਦ ਸ਼ੌਕੀਆ ਨਾਟਕ ਖੇਡਣ ਵਾਲੀ ਮੰਡਲੀ ਦੀ ਇਹ ਪਹਿਲੀ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ। ਭਾਰਤਇੰਦੂ ਨੇ ਖ਼ੁਦ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ, ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ, ਪ੍ਰਹਸਨ, ਅਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਅਤੇ ਇਸ ਤੋਂ ਇੰਜ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਉਹ ਇਕ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਦੀ ਭਾਲ ਵਿਚ ਤਜਰਬੇ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਉਸ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਸੱਤਯ ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ' ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਛੇਤੀ ਹੀ ਬਾਅਦ ਇਸੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੋਰ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਵੱਧਦੀ ਗਈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਕਾਰਨ ਇਸ ਸਚਾਈ ਵਿਚ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤਇੰਦੂ ਨੇ ਸਿੱਧੇ ਜਾ ਅਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਮਕਾਲੀ, ਰਾਜਸੀ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਧਾਰਮਿਕ ਜੀਵਨ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉਤੇ ਲੈ ਆਂਦਾ। ਹੁਣ ਤਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮਾਜ ਦੇ ਨੀਵੇਂ ਤਬਕੇ ਦੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਗਿਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਇਸ ਵਿਚ ਵੱਧ ਚੜ੍ਹ ਕੇ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਜ਼ਤ ਦੀ ਨਿਗਾਹ

ਨਾਲ ਵੇਖਿਆ ਜਾਣ ਲੱਗ ਪਿਆ। ਠੀਕ ਸੇਧ ਦੇਣ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਲਈ ਇਕ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸ਼ਕਤੀ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਭਾਰਤਇੰਦੂ ਦੇ ਹਿੰਦੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਹਰ ਇਕ ਲਈ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕੋਈ ਵੀ ਵੇਖ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਬਦਕਿਸਮਤੀ ਨਾਲ ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਲਈ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਇਹ ਸਭ ਵੇਖਣ ਤੋਂ ਰੋਕਿਆ ਗਿਆ ਕਿਉਂਕਿ ਲੋਕੀਂ ਇਕ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਨਵੀਂ ਸਿਰਜੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਦੀ ਚਮਕ ਦਮਕ ਨਾਲ ਅੰਨ੍ਹੇ ਹੋਏ ਪਏ ਸਾਂ।

7. ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ

1

ਬੰਬਈ ਇਕ ਵਪਾਰਕ ਕੇਂਦਰ ਹੈ, ਪਾਰਸੀ, ਲੋਕ ਇਕ ਵਪਾਰਕ ਭਾਈਚਾਰਾ ਹਨ, ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਇਕ ਜ਼ੋਖਮ ਵਾਲਾ ਵਪਾਰਕ ਧੰਦਾ ਹੈ। ਹਾਲਾਤ ਦੀ ਇਸ ਅਨੁਕੂਲਤਾ ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਦੇ ਪਾਰਸੀ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰਤੀ ਪਿਆਰ ਨਾਲ ਹੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੁੱਢ ਬੱਝਿਆ ਸੀ। ਪਾਰਸੀ ਕੇਵਲ ਕਾਰਨ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕਾਰਨਾ ਦੀ ਕੜੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਭਾਗ ਵੀ ਸਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਨਤੀ ਦੇ ਰਾਹਾਂ ਉੱਤੇ ਪਹੁੰਚਿਆ। ਆਧੁਨਿਕ ਮਰਾਠੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉਤਪਤੀ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਜਾਣ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਇਸ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੇ ਸਾਂਗਲੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਹਾਸਲ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਜਿਸ ਤੋਂ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਹੋ ਕੇ ਵਿਸ਼ਨੂੰਦਾਸ ਭਾਵੇ ਨੇ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਨੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਇਕ ਮੰਡਲੀ ਬਣਾ ਲਈ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਬੰਬਈ ਅਤੇ ਪੂਨਾ ਵਰਗੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਜਾ ਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਉਸ ਨੂੰ ਕਰਾਏ ਉੱਤੇ ਇਕ ਨਾਟ-ਘਰ ਲੈਣਾ ਪਿਆ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਪੈਸੇ ਇਕੱਠੇ ਕੀਤੇ। ਕ੍ਰਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ 'ਗੋਪੀ ਚੰਦ' ਨੇ ਇਕ ਰਾਤ ਵਿਚ 1800 ਰੁਪਏ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲਏ ਸਨ ਜੋ ਕਿ 1853 ਵਿਚ ਚੰਗੇ ਕ਼ਾਗਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਚੰਗੀ ਆਮਦਨੀ ਦੇ ਖ਼ਿਆਲ ਨੇ ਕੁਦਰਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਹੋਰਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ। ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਸਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਅਰਸੇ ਵਿਚ ਹੀ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਤਕਰੀਬਨ ਇਕ ਦਰਜ਼ਨ ਨਾਟ-ਮੰਡਲੀਆ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਗਈਆਂ ਸਨ। ਪਰ ਹਾਲੇ ਉਹ ਵਪਾਰਕ ਲੀਹਾਂ ਉੱਤੇ ਉਸਾਰੀਆਂ ਨਾਟਕੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਨਾ ਤਾਂ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਆਗੂਆਂ ਨੇ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਉੱਨਤ ਕਰਨ ਬਾਰੇ ਕਦੀ ਸੋਚਿਆ ਸੀ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਲਈ ਕਿ ਉਹ ਉਤਸ਼ਾਹਪੂਰਣ ਸ਼ੌਕੀਨ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਮੰਡਲੀ ਸੀ ਜੋ ਵੱਖ ਵੱਖ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸੇ ਉੱਤੇ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਸਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਖ਼ਰਚਾ ਨਿਕਲੀ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ।

ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਨੇ ਅਤੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਨਿਸਚਿਤ ਹੋਂਦ

ਨੇ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਬਦਲ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਹੁਣ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਮੌਕੇ ਉੱਤੇ ਜਾਂ ਬਾਰ-ਬਾਰ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਸਵਾਲ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਬਾਕਾਇਦਾ ਤੌਰ ਤੇ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ। ਹੁਣ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਲਈ ਤਿਆਰ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਮੰਡਲੀ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਸੀ। ਬੰਬਈ ਵਰਗੇ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਨਿਵਾਸੀਆਂ ਦੇ ਖ਼ਾਸ ਖ਼ਾਸ ਮੌਕਿਆ ਉੱਤੇ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਸਨ। ਸ੍ਰੋਤੇ ਇਕ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਮੰਚ ਦੇ ਆਦੀ ਹੋ ਰਹੇ ਸਨ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਮੰਚ ਦੇ ਅਗਲੇ ਪਾਸੇ ਆਰਕੈਸਟਰਾ ਲਈ ਮਹਿਰਾਬ ਲਗਾ ਕੇ ਥਾਂ ਬਣਾਈ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪਰਦੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ, ਸਜਾਵਟ ਕੀਤੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਅਤੇ ਮੰਚ ਦੀ ਸਾਮਗਰੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਅਨੰਦ ਵਿਚ ਵਾਧਾ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਪੈਸਾ ਲਗਾਉਣਾ ਵੀ ਸੀ। ਜੇਕਰ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਜਾਣਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਤਾਂ ਇਸ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸੀ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਕੋਲ ਆਪਣੇ ਹੀ ਪਰਦੇ ਵਗੈਰਾ ਹੋਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਵਪਾਰਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਪਾਰਸੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਜੋ ਕਿ 1850 ਤੋਂ ਵੀ ਕੁਝ ਪਹਿਲਾਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਚੁੱਕੀਆਂ ਸਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਛੇਤੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵਪਾਰਕ ਧੰਦਿਆਂ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿਤਾ ਸੀ।

ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਪਾਰਸੀ ਮੰਡਲੀਆਂ ਉਰਦੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ 'ਇੰਦਰਸਭਾ' ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਦਰਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜਾਂ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਸ਼ੈਕਸ-ਪੀਅਰ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਨਾਟਕ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਲਈ ਬਹੁਤ ਖਿੱਚ ਦਾ ਕਾਰਨ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਇਕ ਤਾਂ ਇਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਨਵੇਂ ਸਨ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਇਹ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲੋਂ ਕਾਰਜ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕਾਰਜ ਦੀ ਭਰਪੂਰਤਾ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਕੀਲ ਕੇ ਰਖਦੇ ਸਨ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਬੋਲੀ ਨਹੀਂ ਵੀ ਸਮਝਦੇ ਸਨ ਫਿਰ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਖਿੱਚ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਜੋ ਦੇਖਣ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਹੀ ਆਕਰਸ਼ਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵੇਖਣ ਲਈ ਵੀ ਲੋਕੀਂ ਉਸੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਨਾਲ ਆਉਂਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਗੱਲ ਨੇ ਪਾਰਸੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਹਲਾਸ਼ੇਰੀ ਦਿਤੀ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਉਹ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨ ਦੇ ਇਕ ਹਿੱਸੇ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਹਿੱਸੇ ਤਕ ਘੁੰਮਦੇ ਰਹੇ ਅਤੇ ਜਿਥੇ ਕਿਤੇ ਵੀ ਉਹ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਉਥੇ ਹੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿਚ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਇਕ ਤੀਬਰ ਇੱਛਾ ਜਗਾ ਜਾਂਦੇ ਸਨ।

2

ਉਦਾਹਰਣ ਵਜੋਂ ਅਠਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਪਾਰਸੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੱਖਣੀ ਭਾਰਤ ਵਲ ਗਈਆਂ ਸਨ । ਅਤੇ ਜਿਉਂ ਹੀ ਉਹ ਉਥੋਂ ਵਾਪਸ ਮੁੜ ਰਹੀਆਂ ਸਨ, ਤਾਂ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਰੁਚੀਆਂ ਆਂਧਰਾ ਅਤੇ ਕਰਨਾਟਕ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਗਈਆਂ ਸਨ । ਆਂਧਰਾ ਵਿਚ ਉਹ ਬਿਲਾਰੀ ਗਏ ਸਨ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲੀ ਕੰਪਨੀ ਬਿਲਾਰੀ ਵਿਚ ਹੀ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਗਈ ਸੀ । ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਗਦਗ ਦੇ ਸਥਾਨ ਉੱਤੇ 1877 ਈਸਵੀ ਵਿਚ ਸਥਾਪਤ ਹੋਈ ਸੀ । ਪਾਰਸੀ ਕੰਪਨੀ ਮੈਸੂਰ ਵੀ ਗਈ ਸੀ ਜਿਥੋਂ ਦਾ ਮਹਾਰਾਜਾ ਖ਼ੁਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਪੈਲੇਸ ਕੰਪਨੀ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਦਦ ਕੀਤੀ ਸੀ । ਇਹ ਇਕ ਦਿਲਚਸਪ ਧਿਆਨ ਯੋਗ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਮੁੱਢਲੀ ਅਵੱਸਥਾ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਇਸ ਵਿਚ ਪਹਿਲ ਕੀਤੀ ਸੀ । ਬਿਲਾਰੀ ਵਿਚ ਦੋ ਕੰਪਨੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈਆਂ । ਇਕ ਧਰਮਾਵਰਮ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਾਮਚਾਰੀਆਂ ਦੀ ਸਰਸ ਵਿਨੋਦਨੀ ਸਭਾ' ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਕੋਲਾਚਲਮ ਸ੍ਰੀ ਨਿਵਾਸ ਰਾਓ ਦੀ 'ਸੁਮਨੋਰਮ ਸਭਾ' । ਕ੍ਰਿਸ਼ਨਾਮਚਾਰੀਆ ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਨਿਵਾਸ ਰਾਓ ਦੋਹੇਂ ਹੀ ਲੇਖਕ-ਅਭਿਨੇਤਾ-ਨਿਰਮਾਤਾ ਸਨ । ਪਰ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਉਹ ਸੰਬੰਧਿਤ ਪਾਰਸੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰੇ ਸਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ, ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਜਾਂ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸੀ ਜਿਵੇਂ, 'ਭਗਤ ਪ੍ਰਹਿਲਾਦ' 'ਸ਼ੀਲਾ ਦਿੱਤਯ' ਆਦਿ । ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦੇਖਣ ਯੋਗ ਪੱਖ ਤੋਂ ਜਿਸ ਚੀਜ਼ ਦੀ ਸ੍ਰੋਤੇ ਕਮੀ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ ਉਸ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਨਾਲ ਪੂਰਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ । ਸੱਚ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਅਗਲੇ ਕੁਝ ਸਾਲਾਂ ਬਾਅਦ ਰੰਗਮੰਚੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਦੁਆਲੇ ਬਣ ਗਈਆਂ ਸਨ ।

ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਵਾਪਰਿਆ ਸੀ । ਚਾਰ ਪੰਜ ਸਾਲ ਦੇ ਅਰਸੇ ਵਿਚ ਪੰਜ ਹੋਰ ਕੰਪਨੀਆਂ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਗਈਆਂ । ਹਲਾਸਗੀ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ (1878) ਤਾਂਤੂ ਪੂਰਸਥ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ (1880) ਸ੍ਰੀ ਚਮਾਰਾਜਿੰਦਰ ਕਰਨਾਟਕ ਸਭਾ (1882) 'ਦੀ ਮੈਟਰੋ ਪੋਲੀਟੇਨ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀ' (1882) ਅਤੇ ਸ੍ਰੀ ਗੁਬੀ ਚਿਨਾਬਸੇਵਸ਼ਰ ਕਰੀਪਾਪੋਸ਼ਿਤ ਨਾਟਕ ਸੰਗ (1884) । ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਵੀ ਸਿੱਖਿਆਦਾਇਕ ਹਨ । ਮੁੱਢਲੀ ਗਦਗ ਕੰਪਨੀ ਦੇ ਨਾਂ ਉਸ ਥਾਂ ਦੀ ਦੇਵੀ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਰਖੇ ਗਏ ਹਨ ਅਤੇ ਹੋਰ ਤਿੰਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਦਾ ਨਾਂ ਮਹਾਰਾਜੇ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਰਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਬਾਕੀ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਉਸ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਰਖਿਆ

ਗਿਆ ਜਿਥੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਥਾਪਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਗੂਬੀ ਕੰਪਨੀ ਅਜੇ ਤਕ ਕਾਇਮ ਹੈ। ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਕਈ ਕੰਪਨੀਆਂ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਗੀਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਅਮਲੀ ਤੌਰ ਤੇ ਕੋਈ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਇਥੋਂ ਇਕ ਵਾਰ ਫਿਰ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈ ਹੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਰਖਦੇ ਸਨ।

ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇਹ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਹੈ ਅਤੇ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਅਪਵਾਦ ਦੇ ਇਹ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸੀ। ਇਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕੰਪਨੀ ਵਿਚ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਨਿਪੁੰਨ ਗਾਇਕ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਖਿੱਚ ਦਾ ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਕੁਝ ਸਮੇਂ ਬਾਅਦ ਗਾਇਕ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਉਥੋਂ ਸੰਬੰਧ ਤੋੜ ਲੈਂਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਹੀ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ ਬਣਾ ਲੈਂਦੇ ਸਨ। ਇਥੇ ਹੀ ਬਸ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਚੰਗਾ ਐਕਟਰ ਮਾਲਿਕ ਵੀ ਖ਼ੁਦ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਵੀ ਚੰਗੇ ਐਕਟਰ ਨੂੰ ਅਗੇ ਵੱਧਣ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ, ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਛੇਤੀ ਹੀ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਗਾਇਨ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣ ਦੇ ਕੇਂਦਰ ਬਣ ਗਈਆਂ।

ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਬੰਬਈ ਅਤੇ ਕਲਕੱਤਾ ਵਰਗੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਦੇ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਘਰ ਸਨ ਇਸ ਲਈ ਪਾਰਸੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕੰਪਨੀ ਕੋਈ ਏਨੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਅਤੇ ਜਿਥੇ ਕਿਤੇ ਵੀ ਨਾਟ-ਘਰ ਸਨ ਉਥੇ ਨਾਟ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਸਨ। ਬੰਬਈ ਅਤੇ ਕਲਕੱਤੇ ਵਿਚ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਵਾਪਰਿਆ ਸੀ। ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਨਾਲ ਹੀ ਕੋਈ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਹੋਈ ਹੋਵੇਗੀ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਆਂਧਰਾ ਜਾ ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਕਲਕੱਤਾ ਵਿਚ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਬਣਾਏ ਗਏ ਰੰਗਮੰਚ ਅਸਲ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਐਕਟਰਾਂ ਲਈ ਮੁੱਢਲੀ ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਸਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਗਿਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ ਗੋਸ਼ ਅਤੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਸਿਸਰ ਕੁਮਾਰ ਭਾਦੁੜੀ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਮੁੱਢਲੀ ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਗਿਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ ਗੋਸ਼ ਦਾ 'ਦੀ ਗਰੇਟ ਨੈਸ਼ਨਲ ਥੀਏਟਰ' ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਐਕਟਰਾਂ ਦੀ ਹੀ ਇਕ ਮੰਡਲੀ ਸੀ।

3

ਮਹਾਂਰਾਸ਼ਟਰ ਅਤੇ ਬੰਗਾਲ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ (ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਅਸੀਂ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਚਰਚਾ ਕਰਾਂਗੇ) ਬਾਕੀ ਦੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੇ ਅੰਤਿਮ ਨਿਰਣੇ ਤਕ ਇਕ

ਸਮਾਨ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਕਾਸ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਹ ਪੂਰਵ ਨਿਸਚਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੋਵੇ। ਦਰਅਸਲ ਸ਼ਬਦ 'ਪੇਸ਼ਾਵਰ' ਨਾਂ ਦੀ ਗ਼ਲਤ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮਾਲਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਨਾਲ ਹੀ ਕੋਈ ਅਜੇਹਾ ਮਾਲਿਕ ਹੋਵੇਗਾ ਜੋ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਵਾਕਫ਼ੀਅਤ ਜਾਂ ਸ਼ੌਕ ਰਖਣ ਦਾ ਦਾਅਵਾ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੋਵੇ। ਅਰਥਾਤ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮਾਲਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਗਿਆਨ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਕੋਰੇ ਸਨ। ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਦੇ 30 ਜਾਂ 35 ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਅਰਸੇ ਵਿਚ ਤਕਰੀਬਨ ਪੱਚੀ ਸਾਲਾਂ ਤਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ, ਜਾਂ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਵਧੇਰੇ ਠੀਕ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਵਪਾਰਕ ਮੰਚ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਬੇਤਰਤੀਬੀ ਵਿਚ ਘਿਰਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਜਿਥੇ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦਾ ਪਹਿਰਾਵਾ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦੇ ਕੋਝੇ ਜਿਹੇ ਪਹਿਰਾਵੇ ਦੀ ਹੀ ਨਕਲ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਵਾਰਤਕ ਬਹੁਤ ਘਟ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਦੈਵੀ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਸੁਭਾਅ ਮੁਤਾਬਕ ਵਾਰਤਕ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਪਰ ਇਹ ਵਾਰਤਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਏਨੀ ਲੱਦੀ ਹੋਈ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਕਿ ਜਿਸ ਨੂੰ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਨਾਲ ਅਭਿਨੇਤਾ ਜਾਂ ਸ੍ਰੋਤੇ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਕਾਰਨ ਜਾਂ ਪ੍ਰਸੰਗ ਇਸ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਮੰਚ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਘਟਨਾ ਸਥਾਨਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਕ ਸੜਕ ਦੂਜਾ ਘਰ ਦੇ ਅੰਦਰ ਦਾ ਸਥਾਨ, ਅਤੇ ਤੀਜਾ ਬਾਹਰ ਖੁਲ੍ਹੇ ਜੰਗਲ ਦਾ ਸਥਾਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਘਟਨਾ ਸਥਾਨਾਂ ਨੂੰ ਲਪੇਟੇ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਤਿੰਨ ਪਰਦਿਆਂ ਨਾਲ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸੜਕ ਦੇ ਪਰਦੇ ਉੱਤੇ ਯੂਰਪ ਦੇ ਕਿਸੇ ਸ਼ਹਿਰ ਦੀ ਸੜਕ ਦਾ ਕੁਝ ਭਾਗ ਦਿਖਾਇਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਤਾਰ ਦੇ ਖੰਭੇ ਅਤੇ ਤਾਰਾਂ ਲੱਗੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਘਰ ਦੇ ਅੰਦਰ ਦੇ ਸਥਾਨ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਅਮੀਰ ਵਿਅਕਤੀ ਜਾਂ ਮਹੱਲ ਦਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਆਲੀਸ਼ਾਨ ਵੱਡਾ ਕਮਰਾ ਦਰਸਾਇਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਅੰਤਿਮ ਪਰਦਾ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਦੇ ਲਪੇਟਿਆਂ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਾਂਦਾ ਉਸ ਉੱਤੇ ਅੰਧਾ ਧੁੰਦ ਪੌਦੇ ਅਤੇ ਦਰਖਤਾਂ ਦੇ ਝੁੰਡਾਂ ਨੂੰ ਪੇਂਟ ਕੀਤਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਕ ਸਾਹਮਣੇ ਦਾ ਪਰਦਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਕ ਭਿਅੰਕਰ ਜਿਹੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਪਾਤਰ ਦਾ ਚਿੱਤਰ ਬੜੇ ਹੀ ਸ਼ੋਖ ਰੰਗਾਂ ਵਿਚ ਚਿੱਤਰਿਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਪਾਤਰ ਦੇ ਥਲੇ ਕਰਕੇ ਬੜੇ ਹੀ ਉਭਰੇ ਹੋਏ ਅਖਰਾਂ ਵਿਚ ਚਿੱਤਰਕਾਰ ਦਾ ਨਾਂ ਵੀ ਲਿਖਿਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਮੰਚ ਵਰਤਮਾਨ ਸਦੀ ਦੇ 1930 ਤਕ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਜਾਰੀ ਰਿਹਾ ਸੀ।

ਨਿਯਮ ਅਨੁਸਾਰ ਇਹ ਨਾਟਕ ਕਿਸੇ ਵੀ ਸਥਾਪਤ ਲੇਖਕ ਦੀ ਲਿਖਤ ਬਾਰੇ ਦਾਅਵਾ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਜੋ ਨਾਟਕ ਬੀਤੀ ਹੋਈ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਚੌਥਾਈ ਭਾਗ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ, ਹਰ ਥਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਕਿਉਂਜੋ ਤਕਰੀਬਨ ਸਾਰੀਆਂ ਹੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਓਹੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ

ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ, ਇਸ ਲਈ ਇਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਲਈ ਇਹ ਬੜਾ ਹੀ ਆਸਾਨ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਇਕ ਕੰਪਨੀ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਆਪਣੇ ਲਾਭ ਹਿੱਤ ਦੂਸਰੀ ਕੰਪਨੀ ਵਿਚ ਚਲਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਅਤੇ ਮਾਲਕ ਲਈ ਕੇਵਲ ਇਹ ਹੀ ਚਿੰਤਾ ਨਹੀ ਸੀ। ਕਿਉਂਜੋ ਗਾਣੇ ਅਤੇ ਕਹਾਣੀ ਇਕੋ ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਇਸ ਕਰਕੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਟੱਕਰ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਹਰ ਇਕ ਕੰਪਨੀ ਚੰਗੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਜਾਂ ਚੰਗੇ ਗਾਇਕ ਨਹੀਂ ਰਖ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਮਾਲਕ ਨੂੰ ਹੋਰ ਕਈ ਤਰੀਕੇ ਸੋਚਣੇ ਪੈਂਦੇ ਸਨ। ਇਕ ਤਰੀਕੇ ਦਾ ਤਾਂ ਸਵਾਲ ਹੀ ਨਹੀਂ ਉਠਦਾ ਸੀ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਨਿਪੁੰਨ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੋਂ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਵਾਉਣ। ਪਹਿਲੇ 20 ਤੋਂ 25 ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਕੁਝ ਹੀ ਪ੍ਰਸਿਧ ਲੇਖਕ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਅਨਪੜ੍ਹ ਮਾਲਕ ਲੇਖਕਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਚੰਗਾ ਰਵੱਈਆ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ। ਆਪਣੇ ਇਸ ਵਿਹਾਰ ਮੁਤਾਬਿਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਮਿਥੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਯੋਜਨਾਵਾਂ ਨਾਟਕ ਨਾਲ ਬਿਲਕੁਲ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਰਖਦੀਆਂ ਸਨ। ਅਚਾਨਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਬਦਲ ਦਿੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ 'ਤਬਦੀਲ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦਾ ਇਸ਼ਤਿਹਾਰਾਂ ਵਿਚ ਦਿੰਦੇ ਸਨ। ਬਿਜਲੀ ਦੇ ਆਗਮਨ ਨਾਲ ਨਵੇਂ ਢੰਗ ਦੀ ਬਿਜਲੀ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਵੀ ਇਸ਼ਤਿਹਾਰਬਾਜ਼ੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ।

ਦੇਸ਼ ਦੇ ਬਹੁਤ ਵੱਡੇ ਹਿੱਸੇ ਵਿਚ ਵਪਾਰਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਡਾ ਇਹ ਨੁਕਸ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਬਦਲ ਰਹੀਆਂ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮਾਜਿਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਤੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਅਨਜਾਣ ਸੀ। ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਵਾਧੇ ਨਾਲ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸ਼ਹਿਰੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਰਹੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਕੋਈ ਖਿਚ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ ਕਿਉਂਜੋ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਪਣੇ ਅਨੁਭਵ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਦੂਰ ਦੇ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਹ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਬਨਾਵਟੀ ਜਾਪਦੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕਾਂ ਉੱਤੇ ਨਿਰਭਰ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਹ ਪੇਂਡੂ ਸ੍ਰੋਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਇਕਾਂ ਤੇ ਨਾਇਕਾਵਾਂ ਦੀ ਹੋਣੀ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵਧੇਰੇ ਰੁਚੀ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ। ਪੇਂਡੂ ਲੋਕ ਤਾਂ ਆਪਣੀ ਰੁੱਚੀ ਮੁਤਾਬਕ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਨਾਟਕ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ ਸੀ। ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਤਾਮਿਲ ਮੰਚ ਬਾਰੇ ਜਾਣਿਆ ਹੋਇਆ ਅਨੁਭਵ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤੇ ਜਿਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਜਾਂ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਮੰਗ ਕਰਦੇ ਸਨ ਜਾਂ ਆਪਣੇ ਮਨ ਪਸੰਦ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦਾ ਕੋਈ ਗੀਤ ਸੁਣਨਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ ਤਾਂ ਬੇਝਿੱਜਕ ਹੋ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਫ਼ਰਮਾਇਸ਼ ਪੂਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਇਕ ਅਤਿ ਦਰਜੇ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ। ਆਮ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਹਾਸ ਭਰਪੂਰ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵੀ ਦਰਸਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਬਿਲਕੁਲ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਖਾਂਦੇ ਸਨ। ਜੇਕਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੌਲਿਕ ਖਰੜੇ ਵਿਚ ਅਜੇਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਤਾਂ

ਨਿਰਮਾਤਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪ ਹੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਵਪਾਰਕ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਪੇਂਡੂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਵੱਧ ਗਈ ਸੀ ਪਰ ਇਹ ਇਕ ਅਨਿਸਚਿਤ ਜਿਹਾ ਲਾਭ ਸੀ। ਜਿਉਂ ਜਿਉਂ ਸ੍ਰੋਤੇ ਵਧਦੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪੱਧਰ ਘਟਦਾ ਗਿਆ।

ਇਹ ਮੰਨਣਾ ਪਏਗਾ ਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਕੁਝ ਅਪਵਾਦ ਵੀ ਸਨ। ਜਿਥੇ ਕਿ ਅਸਾਧਾਰਣ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਜਾਂ ਪੂਰੇ ਦਿਲੋਂ ਲਗਨ ਨੇ ਜਾਂ ਸੰਗਠਨ ਕਰਨ ਦੀ ਵਪਾਰਕ ਰੁਚੀ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਮੁੜ ਨਵਾਂ ਕਰਨ ਦੀ ਥੋੜੇ ਚਿਰ ਲਈ ਆਸ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਰੁਝੇਵਿਆਂ ਭਰੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਪੂਰੇ 40 ਤੋਂ 45 ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਵਪਾਰਕ ਮੰਚ, ਕਿਸੇ ਵਾਰਦਾਚਰ, ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਮੁਹੰਮਦ ਪੀਰ, ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਜਾਂ ਕੋਈ ਗੂਬੀ ਕੰਪਨੀ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰ ਸਕਿਆ ਸੀ। ਪਹਿਲੇ ਦੋਹਾਂ ਕੋਲ ਅਭਿਨੇਕਾਰੀ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਸੀ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਪੁਰਾਤਨ ਸੰਪਰਕ ਜਾਂ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਵੀ ਉਹ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵੀਂ ਵਿਆਖਿਆ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਪ੍ਰਿਥਵੀਰਾਜ ਨੇ ਤਾਂ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਕਰੁਣਾਮਈ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ। ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਤੌਰ ਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਮੰਚ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਕਈ ਵਾਰੀ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜਦ ਕਿ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਿਪੁੰਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੀ ਕਮੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਤਾਂ ਫਿਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਿਖਾਉਣ ਯੋਗ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਹੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਖਿੱਚ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਸਭ ਤੋਂ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਆਪਣੇ ਇਸ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਹੋ ਰਹੇ ਪਤਨ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਵਪਾਰਕ ਮੰਚ ਬਹੁਤ ਹੀ ਗੁਣਵਾਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪੈਦਾ ਕਰ ਰਿਹਾ ਸੀ ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਆਖ਼ਰਕਾਰ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦੀ ਚਮਕ ਦਮਕ ਨੇ ਸਾਰੇ ਨਿਪੁੰਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਤੋਂ ਆਪਣੇ ਵਲ ਖਿੱਚ ਲਿਆ ਸੀ।

ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਅਤੇ ਬੰਗਾਲ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਪਾਰਸੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦਰਸ਼ਨੀ ਲੱਛਣਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਵਪਾਰਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਗਾਤਾਰ ਸਿੱਧਾ ਅਸਰ ਪੈ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਆਪਣੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਦੇ ਕਾਰਨ ਅਕਸਰ ਇਹ ਹੋਰਾਂ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਸਮੱਗਰੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵੱਧ ਰਹੀ ਸਿਆਸੀ ਸੂਝ ਬੂਝ ਅਤੇ ਬੰਗਾਲ ਦੀ ਵੰਡ ਵਾਂਗ ਘਟਨਾਵਾਂ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮਰਾਠੀ ਅਤੇ ਬੰਗਾਲੀ ਦੇ ਮੰਚ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ 'ਇਤਿਹਾਸਕ' ਜਾਂ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਨੇ ਅਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਹੋਰਾਂ ਖੇਤਰਾਂ ਦੇ ਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਖੇਤਰਾਂ (ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਅਤੇ ਬੰਗਾਲ) ਜਿਹੀ ਨਵੀਂ ਚੇਤੰਨਤਾ ਦੀ ਜ਼ਰਾ ਜਿੰਨੀ ਵੀ ਤੀਬਰਤਾ ਅਤੇ ਉਸ ਪੱਧਰ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਦੀ ਕਮੀ ਦੇ ਕਾਰਨ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਮੁੱਢਲੇ ਬਨਾਵਟੀ ਕਿਸਮ ਦੇ

ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਚੰਗੇ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਨਾ ਤਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਯੋਗ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਇਕੋ ਹੀ ਚੀਜ਼ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਬਦਲ ਰਹੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ ਕੀਮਤਾਂ ਵਪਾਰਕ ਮਚ ਨੂੰ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਮਜ਼ਬੂਰ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ। ਅਕਸਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਿਵਾਇ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਤੋਂ ਕੋਈ ਹੋਰ ਅਜੇਹੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਕਿ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨਾਲ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਹੋਵੇ। ਉਹੀ ਆਦਰਸ਼ ਨਾਇਕ ਉਹੀ ਪੂਰਣ ਖਲਨਾਇਕ ਜੋ ਕਿ 'ਸਤਿਆ ਹਰੀਸ਼ ਚੰਦਰ' ਵਰਗੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਤੁਰਦਾ ਸੀ। ਉਹੀ ਇਥੇ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਉਪਦੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨ ਲਈ ਘੰਟਿਆਂ ਤੱਕ ਉਪਭਾਵਕ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਬਰਦਾਸ਼ਤ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਸੀ।

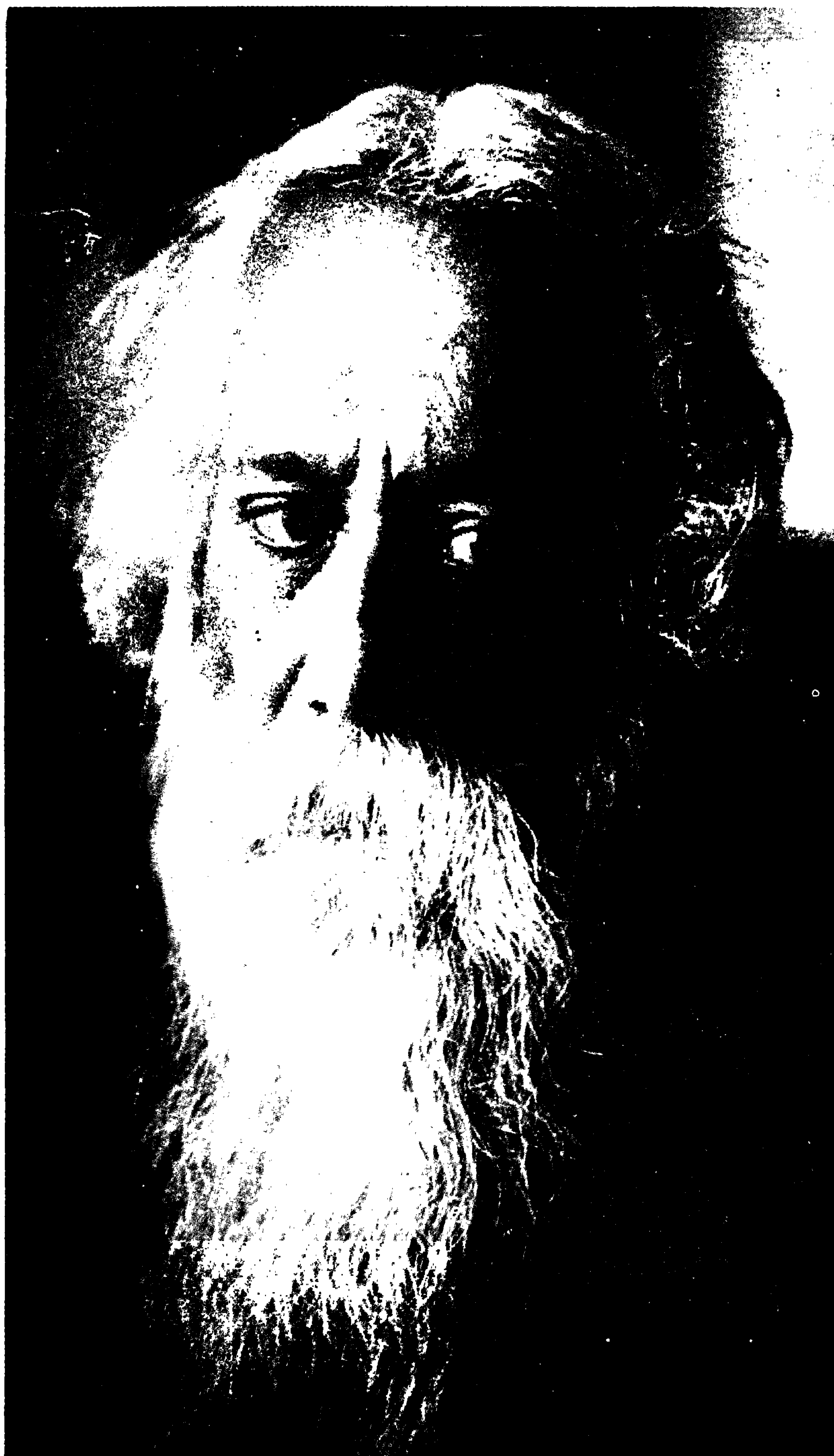
ਜੇ ਉਪਰੋਕਤ ਦੱਸੇ ਹੋਏ ਕਈ ਕਾਰਨਾ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮੂਲ ਖਰੜੇ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਤਾਂ ਉਸ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਜਾਂ ਰੂਪਾਂਤਰ ਏਨਾ ਚੰਗਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਹੀਂ ਪਾ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਕਿਸੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਤਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਆਪਣੇ ਸਮਾਜ ਦੇ ਮੁਤਾਬਕ ਬਦਲ ਦਿਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਸਿਆਣਪ ਸੀ ਪਰ ਇਕ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਸਮਝ ਆਉਂਦੀ, ਉਹ ਇਹ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਏਨੀ ਤੇਜ ਗਤੀ ਦੇ ਕਾਰਜ ਰਾਹੀਂ ਕਿਉਂ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਵਾਰ ਵਾਰ ਇਸ ਕਾਰਜ ਦੀ ਗਤੀ ਨੂੰ ਰੋਕ ਕੇ ਉਹ ਗੀਤ ਗਾਉਣ ਲੱਗ ਪੈਂਦੇ ਸਨ। ਸ਼ਾਇਦ ਇਸ ਲਈ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤੇ ਇਹ ਕੁਝ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤਕ ਮਨੋਰੰਜਨ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਇੰਜ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਏਨਾ ਸਮਾਂ ਬੀਤ ਜਾਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਸਾਡਾ ਆਧੁਨਿਕ ਵਪਾਰਕ ਮੰਚ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ ਸੀ। ਸਮਕਾਲੀ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਲੋੜਾਂ ਨੇ ਹੀ ਉਸ ਰੂਪ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਉਹ ਲੋੜਾਂ ਹੁਣ ਬਹੁਤੇ ਚਿਰ ਤੋਂ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਗਵਾ ਚੁਕੀਆਂ ਸਨ। ਪੁਰਾਤਨ ਸਮੇਂ ਵਾਂਗ ਕੇਵਲ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਹੀ ਹੁਣ ਵਿਦਿਆ ਦਾ ਸ੍ਰੋਤ ਨਹੀਂ ਸਨ, ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਹੀ ਕੇਵਲ ਸੰਚਾਰ ਦਾ ਮਾਧਿਅਮ ਨਹੀਂ ਸੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕੇਵਲ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸਨ। ਬਹੁਤ ਚਿਰ ਸਾਂਭਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਹ ਆਪਣਾ ਮੰਤਵ ਗਵਾ ਬੈਠੀਆਂ ਸਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਦੀ ਪੁਸ਼ਟੀ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦਾ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਮਨੋਰੰਜਨ ਅਤੇ ਸਿੱਖਿਆ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਸਾਧਨ ਸੀ। ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਹੋਰ ਜਾਂ ਬਦਲਦੇ ਸਾਧਨਾਂ ਨਾਲ ਇਹ ਕੇਵਲ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੀ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਵਪਾਰਕ ਮੰਚ ਤੋਂ ਇਹ ਆਸ ਰਖਣੀ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਤੀ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੀ ਅਜੇਹੇ

ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਕਿ ਜਿਸ ਵਿਚ ਹੁਣ ਤਕ ਸਮਕਾਲੀ ਵਿਚਾਰ ਅਤੇ 'ਭਾਵ' ਦਰਸਾਏ ਜਾ ਸਕਦੇ। ਵਪਾਰਕ ਪੱਖ ਨੇ ਹੀ ਮੰਚ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਤਜਰਬੇ ਕਰਨ ਤੋਂ ਰੋਕੀ ਰਖਿਆ ਸੀ।

ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਕਹਿੰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਇਕ ਅਟਲ ਮੌਤ ਮਰ ਚੁਕਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸਾਡਾ ਇਹ ਭਾਵ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ਕਿ ਕੋਈ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਜਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੁੜ ਸੁਰਜੀਤ ਕਰਨ ਲਈ ਕੋਈ ਜਤਨ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਦੱਖਣੀ ਇਲਾਕੇ ਵਿਚ ਆਂਧਰਾ ਜੋ ਕਿ 80 ਤੋਂ 90 ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਨੂੰ ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਸ਼ਠਾ ਰਖਦਾ ਸੀ, ਹੁਣ ਉਥੇ ਥੋੜੀਆਂ ਜਿਹੀਆਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕੰਪਨੀਆਂ ਹਨ। ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਧੁਰ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਕੇਰਲਾ ਨੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕੀ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਦੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਉੱਤੇ ਪਿਤਾ ਪੁਰਖੀ ਸ੍ਰੇਣੀਆਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਧਿਕਾਰ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਨੂੰ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਨੀਵੀਂ ਨਜ਼ਰ ਨਾਲ ਦੇਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਬੜੀ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਇਹ ਇਕੋ ਇਲਾਕਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਸ਼ੌਕੀਆ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਨਾਲ ਉਭਰ ਕੇ ਆਇਆ ਸੀ। ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜਿਸ ਦਾ ਕਿ ਪਹਿਲਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁਕਾ ਹੈ ਕਿ 1814 ਵਿਚ ਗੁਬੀ ਕੰਪਨੀ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਇਹ ਕੰਪਨੀ ਅਜੇ ਤੱਕ ਉਸੇ ਹੀ ਨਾਂ ਅਤੇ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਅਧੀਨ ਜਾਰੀ ਹੈ। ਸਿਵਾਇ ਕੁਝ ਅਜੇਹੀਆਂ ਕੰਪਨੀਆਂ ਤੋਂ ਜੋ ਕਿ ਟੁੱਟਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਦੀ ਸਿਖਰਾਂ ਉੱਤੇ ਪਹੁੰਚ ਚੁੱਕੀਆਂ ਸਨ, ਬਾਕੀ ਦੀਆਂ ਲਈ ਹੁਣ ਤੱਕ ਇਹ ਜੀਣ ਅਤੇ ਮਰਨ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ। ਇਸੇ ਵਜ੍ਹਾਂ ਕਰਕੇ ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਦੇ ਟੀ. ਕੇ. ਐਸ. ਬ੍ਰਾਦਰਜ਼ ਵਰਗਿਆਂ ਦੀਆਂ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਕੇਵਲ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਲੱਭੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਲਈ ਵਿਸ਼ਾ ਅਤੇ ਵਿਧੀ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਸਮਕਾਲੀ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਗੁਬੀ ਕੰਪਨੀ ਜੋ ਕਿ 1814 ਵਿਚ ਸਥਾਪਤ ਹੋਈ ਸੀ ਨੇ ਹੁਣ ਤਕ ਉਸੇ ਹੀ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਅਪਨਾਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ, ਬੰਗਾਲ ਅਤੇ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਵੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਨਵੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਦਾ ਇਹ ਵਹਾਓ ਚਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਬੰਬਈ, ਪੂਨਾ ਅਤੇ ਨਾਗਪੁਰ ਵਿਚ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਲਲਿਤ ਕਲਾ ਦਰਸ਼ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਨਾਲ ਤਕਰੀਬਨ ਇਕ ਦਰਜਨ ਥੀਏਟਰੀਕਲ ਕੰਪਨੀਆਂ ਸਰਗਰਮ ਹਨ, ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਅਜੇਹੀਆਂ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਿ ਰਾਤ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਰੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾੜੇ ਉਤੇ ਬੁਲਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।



ਤਸਵੀਰ 17—'ਬਿਸਰਜਨ' ਦੇ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ (ਰਘੂਪਤੀ ਆਪਣੇ ਚੇਲੇ ਜੈਸਿੰਗ ਦੀ ਮੌਤ 'ਤੇ ਦੁੱਖ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੋਇਆ)—1892



ਤਸਵੀਰ 18—ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ।

ਤਸਵੀਰ 19—'ਕਥਾਕਲੀ' ਦੇ ਇਕ ਗੁਰੂ ਇਕ ਨੌਜਵਾਨ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਨੂੰ ਹੱਥ ਦੇ ਇਸ਼ਾਰਿਆਂ ਬਾਰੇ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਂਦੇ ਹੋਏ ।





ਤਸਵੀਰ 20—'ਅੰਗਾਰ' ਦਾ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ (1960 ਵਿਚ ਉਤਪਲ ਦੱਤ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਵਿਚ ਕਲਕੱਤਾ ਲਿਟਲ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ ਵਲੋਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ)

4

ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਇਥੇ ਵਖਰੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਲਈ ਵਰਣਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਕਿ ਇਹ ਅਜੇ ਤਕ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਇਸ ਲਈ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ ਕਿ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਦੇ 40 ਜਾਂ 50 ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਇਸ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤੀਆਂ ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ। ਇਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਗਵਾਂਢੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਕਰਨਾਟਕ ਅਤੇ ਆਂਧਰਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਪਰ ਉਸ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਮੁੱਖ ਸੰਬੰਧ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਦੀਆਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਨਾਲ ਹੈ ਜੋ ਉਸ ਨੇ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ 'ਦਸ਼ ਅਵਤਾਰ' (ਯਕਸ਼ਗਾਨ) ਰੂਪ ਤੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਸਨ। ਉਹ ਲੱਛਣ ਜੋ ਕਿ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਅਤੇ ਉਥੋਂ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਨੇ ਇਸ ਦੇ ਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੇ ਸਨ ਉਹ ਜਾਂ ਤਾਂ ਗਵਾਚ ਗਏ ਸਨ ਜਾਂ ਫਿਰ ਦੂਜੇ ਲੋਕ ਇਸ ਨੂੰ ਸਮਝ ਨਹੀਂ ਸਕੇ ਸਨ ਜਿਸ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਉਹ ਖ਼ਰਾਬ ਹੋ ਗਏ ਜਾਂ ਖੇਰੂੰ ਖੇਰੂੰ ਹੋ ਗਏ ਸਨ।

1843 ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਇਕ ਚੌਥਾਈ ਸਦੀ ਤੋਂ ਕੁਝ ਵਧ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸਾਂਗਲੀ ਵਿਚ ਪਹਿਲੇ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ 'ਸੀਤਾ ਸਵੰਬਰ' ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਤਾਂ ਇਸ ਨਾਲ ਚਾਰੋਂ ਪਾਸੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਦਿਲਚਸਪੀ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ। ਵੱਖ-ਵੱਖ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਕੇਵਲ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਅਤੇ ਤਜਰਬੇਕਾਰ ਬਜ਼ੁਰਗਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਈ ਇਕ ਖਿੱਚ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਪਹਿਲੇ ਦਹਾਕੇ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਾਜ਼ਮੀ ਤੌਰ ਤੇ ਆਕਰਸ਼ਨ ਰਹਿਤ ਸਨ। ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਇਸ ਲਈ ਨਹੀਂ ਦਿਖਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਮਨੋਰੰਜਨ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਦਰਸਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ। ਭਾਵੇਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕਾਰਜ ਦੀ ਭਰਪੂਰਤਾ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਪਰ ਕਹਾਣੀ ਤੱਤ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਬਿਲਕੁਲ ਖੀਣ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕੁਦਰਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਜੋ ਪੜ੍ਹੀ ਲਿਖੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਸੀ ਇਸ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰ ਰਹੀ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਪੁਰਾਤਨ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਰੂਪ ਨਾਲ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨੌਜਵਾਨ ਆਪਣੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਤੋਂ ਇਹ ਜਾਣ ਗਏ ਸਨ ਕਿ ਇਕ ਸੱਚਾ ਨਾਟਕ ਬਿਨਾਂ ਕਿਸੇ ਸੰਗੀਤ ਜਾਂ ਨ੍ਰਿਤ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਤੋਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰ ਸਕਦਾ ਸੀ। 1861 ਵਿਚ ਇਕ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ (ਥੋਰਾਲੇ ਮਾਧਵਰਾਓ ਪੇਸ਼ਵੇ) ਨਾਲ ਇਕ ਤਜਰਬਾ ਕੀਤਾ ਗਿਆ (ਇਹ ਤਜਰਬਾ ਜਾਣ ਬੁਝ ਕੇ ਜਾਂ ਚੇਤੰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ਾਇਦ ਨਹੀਂ ਸੀ) ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲੇਖਕ ਕੀਰਤਨੇ ਨਾਂ ਦਾ ਵਿਅਕਤੀ ਸੀ। ਨਿਰੋਲ ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਇਹ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ ਹੈ, ਇਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਸਮਕਾਲੀ ਰੁਚੀ

ਵਾਲੀ ਸੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਵਿਚ ਮਰਾਠਾ ਰਾਜ ਦੇ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਚਿੱਤਰਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਕੇਵਲ ਅੱਧੀ ਸਦੀ ਪਹਿਲਾਂ ਲੋਪ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਰਾਜਸੀ ਅਤੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਨਾਲ ਨਾਲ ਚਲਦੀ ਰਹੀ ਇਸ ਲਈ ਰਾਜਸੀ ਆਗੂ ਅਤੇ ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕਾਂ, ਨਿਬੰਧਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਨਾਵਲਕਾਰਾਂ ਨੇ ਅਜੇਹੀ ਵਾਰਤਕ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਜੋ ਕਿ ਸਮਕਾਲੀ ਲੋੜਾਂ ਅਤੇ ਇਛਾਵਾਂ ਨੂੰ ਠੀਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਵਿਅਕਤ ਕਰ ਸਕਦੀ ਸੀ, ਜਦੋਂ ਕਿ ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਨਾਲ ਲਿਖੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਇਹ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਤੋਂ ਕੀਤੇ ਗਏ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਨਾਲ ਵੀ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਰੂਪਾਂਤਰ ਕਰਨ ਦਾ ਜਤਨ ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਕੀਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਗੋਵਿੰਦ ਬਲਾਲ ਦਿਵਾਲ, ਜੋ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਮਰਾਠੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿਚ ਇਕ ਸੀ, ਨੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਓਥੈਲੋ' ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ 'ਜ਼ੁਨਜਾ ਰਾਓ' ਨਾਂ ਹੇਠ ਕੀਤਾ ਸੀ। 1879 ਵਿਚ ਕੁਝ ਹੋਰ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗ ਨਾਲ ਉਸ ਨੇ ਇਕ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ 'ਅਰਾਓਦੱਤਕ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ, ਅਤੇ ਇਥੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਪਰ ਬਦਕਿਸਮਤੀ ਨਾਲ ਰੂਪਾਂਤਰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਕਾਇਮ ਨਹੀਂ ਰਹਿ ਸਕੇ ਅਤੇ ਇਕ ਵਖਰੇ ਹੀ ਸਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਨਹੀਂ ਰਖ ਸਕਦਾ। ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਨਾ ਤਾਂ ਏਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਪੂਨਾ ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਵਰਗੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵਲ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ 'ਅਰਾਓਦੱਤਕ ਮੰਡਲੀ' ਨੂੰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਲੀਹਾਂ ਉਤੇ ਸੰਗਠਿਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਲਈ ਮਰਾਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਿਤਾ ਦਾ ਚੋਗਾ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਵਿਅਕਤੀ ਉਤੇ ਡਿਗਣਾ ਸੀ। ਇਹ ਵਿਅਕਤੀ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦਾ ਸੀ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਜਨਮ ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਸੀ ਕਿਉਂਜੋ ਉਸ ਦਾ ਪਰਿਵਾਰ ਉਥੇ ਹੀ ਸਥਾਪਤ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਥੇ ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਵੇਖਾਂਗੇ ਇਸ ਤੱਥ ਦੀ ਆਪਣੀ ਮਹੱਤਤਾ ਸੀ।

ਇਸ ਵਿਅਕਤੀ ਦਾ ਨਾਂ ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਸੀ। (ਬਲਵੰਤ ਪਾਂਡੂਰੰਗ ਪਰ 'ਅਨਾ ਸਾਹਿਬ' ਕਰਕੇ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ) ਉਹ ਮੰਚ ਵਿਚ ਰੁਚੀ ਰਖਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਖੇ ਹੋਏ ਸਨ। ਵੀਹ ਸਾਲ ਦੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਉਹ ਇਕ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਅੱਧੀ ਦਰਜ਼ਨ ਨਾਟਕ ਉਸ ਸ਼ੈਲੀ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਜੋ ਉਹ ਜਾਣਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਵੇਖ ਚੁੱਕਿਆ ਸੀ। 1880 ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਹੀ ਇਕ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ ਬਣਾ ਲਈ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ ਦਾ ਨਾਂ 'ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ' ਸੀ। ਇਸ ਕੰਪਨੀ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ 'ਅਭਿਗਿਆਨਸ਼ਕੁੰਤਲਮ' ਦਾ

ਮਰਾਠੀ ਰੂਪਾਂਤਰ ਸੀ। ਇਹ ਰੂਪਾਂਤਰ ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨੇ ਖ਼ੁਦ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮਰਾਠੀ ਨਾਂ 'ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ 31, ਅਕਤੂਬਰ 1880 ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ।

ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਰੂਪਾਂਤਰ ਵਿਚ 'ਦਸ਼ ਅਵਤਾਰ' ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੂੰ ਬਿਲਕੁਲ ਤਿਆਗ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ 1870 ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ 'ਤੁਰਾਮਾਰੀ ਸ਼ੀਸ਼ਗਿਰੀ ਰਾਓ ਰਾਹੀਂ ਕੰਨੜ੍ਹ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦਕ ਨੇ ਇਕ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ ਮੂਲ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਕਵਿਤਾਵਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਸੀ ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਫੁਟ ਨੋਟਾਂ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਕੰਨੜ੍ਹ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਹੀ ਗੀਤ ਦਿਤੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਗੀਤਾਂ ਦੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਲੋਕ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਸਨ ਅਤੇ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਕਰਨਾਟਕ ਸਕੂਲ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੀਆਂ ਸਨ। ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨੇ ਇਸ ਨਵੀਨਤਾ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਠੀਕ ਠੀਕ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਸਾਦਾ ਜਿਹੀ ਮਰਾਠੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਗੀਤ ਦਿਤੇ। ਇਸ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਵਾਰਤਕ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਦਾ ਸੰਗਮ ਸੀ। ਵਾਰਤਕ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦੇ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਮਿਲਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਰਾਹੀਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਢੰਗ ਨਾਲ ਇਕ ਪਰੰਪਰਾ ਬੱਝ ਗਈ ਜੋ ਕਿ ਅਜੇ ਤਕ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਉਤੇ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਯ ਹੈ। ਇਸ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ 'ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ' ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਢੰਗ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਅਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਵੀ ਠੀਕ ਢੁੱਕਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਲ ਇਕ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵੀ ਬੱਝ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਜਿਵੇਂ 'ਸੁਭੱਦਰਾ', 'ਮ੍ਰਿੱਛਕਟਿਕ', 'ਵਿਕ੍ਰਮੋਉਰਵਸ਼ੀ', ਰਾਮ ਰਾਜਯ ਵਿਜੋਗ, ਆਦਿ ਦਾ 'ਸੰਗੀਤ' ਰੂਪ ਵਿਚ ਰੂਪਾਂਤਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ।

ਇਹ ਚੰਗੇ ਭਾਗਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਨੂੰ ਨਿਪੁੰਨ ਗਾਇਕ, ਨਿਪੁੰਨ ਕਲਾਕਾਰ ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੋਰ ਇਨੇ ਮਹਾਨ ਕਲਾਕਾਰ ਮਿਲ ਗਏ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਕਲਾ ਦੋਹੇਂ ਗੁਣ ਮੌਜੂਦ ਸਨ। ਮੰਚ ਦਾ ਮੁੱਢਲਾ ਇਤਿਹਾਸ ਲਗਾਤਾਰ ਸੰਗੀਤਕ ਨਾਟਕਾਂ, ਨਿਪੁੰਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਵਧ ਰਹੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ। ਇਕ ਸਮੇਂ ਤਾਂ ਇਹ ਬਿਲਕੁਲ ਦੋ ਬਹੁਤ ਹੀ ਮਹਾਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਧੀਨ ਸੀ। ਇਹ ਦੋ ਕਲਾਕਾਰ ਸਨ 'ਨਰਾਇਣ ਰਾਓ' ਰਾਜਹੰਸ ਜੋ ਕਿ 'ਬਾਲ ਗੰਧਰਵ' ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਸੀ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਦਾ ਨਾਂ ਕੇਸ਼ਵ ਰਾਓ ਭੋਂਸਲੇ ਸੀ। ਬਾਲ ਗੰਧਰਵ ਨੇ ਆਪਣੀ ਮੁੱਢਲੀ ਸਿੱਖਿਆ ਕਿਰਲੋਸਕਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਛੇਤੀ ਹੀ ਇਸ ਨੇ ਆਪਣੀ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ, ਗੰਧਾਰਵ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਲਈ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਤਿੰਨ

ਦਹਾਕਿਆਂ ਤੋਂ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਮੇਂ ਤਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਉਤੇ ਰਾਜ ਕਰਦੀ ਰਹੀ। ਕੇਸ਼ਵਰਾਓ ਭੋਂਸਲੇ ਦੀ ਵੀ ਆਪਣੀ 'ਲਲਿਤ' ਕਲਾਦਰਸ਼ਾ-ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਸੀ। ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਦੇ ਚੰਗੇ ਭਾਗਾਂ ਨਾਲ ਜਿਹੜੀ ਇਕ ਹੋਰ ਗੱਲ ਜੁੜੀ ਰਹੀ, ਉਹ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਸਾਹਿੱਤਕ ਹਸਤੀਆਂ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਕੀਤਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰਸਿਧ ਹਸਤੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਖਾਡਿਲਕਰ (ਲੋਕ ਮਾਨੀਯਾ ਤਿਲਕ ਦਾ ਚੇਲਾ) ਐਨ, ਸੀ, ਕੇਲਕਰ (ਸਿਆਸੀ ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਮੈਂਬਰ) ਰਾਮਗਨੇਸ਼ ਗਦਕਾਰੀ (ਪ੍ਰਤਿਭਾ-ਸ਼ਾਲੀ ਕਵੀ) ਅਤੇ ਬੀ. ਵੀ. ਵਾਰੇਰਕਰ (ਜਿਸ ਨੂੰ ਮਾਮਾ ਕਰਕੇ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ) ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਵਰਣਨਯੋਗ ਨਾਂ ਹਨ। ਖਾਡਿਲਕਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਿਆਸੀ ਝੁਕਾਉ ਹੁੰਦਾ ਸੀ, ਗਦਕਾਰੀ ਦੇ ਨਾਟਕ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਵਾਰੇਰਕਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਦੀ ਚੇਤੰਨਤਾ ਸੀ। ਵਾਰੇਰਕਰ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਹੇਠ 'ਲਲਿਤ ਕਲਾਦਰਸ਼ਾ' ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਸਹਿਜੇ ਸਹਿਜੇ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਲੈਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਨੁਹਾਰ ਵੀ ਬਖਸ਼ੀ। ਗੰਧਰਵ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਜੋ ਕਿ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਖਾਡਿਲਕਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੀ ਹੋਈ ਸੀ ਨੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਨੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਪਰ ਇਸ ਵਿਚ ਨਿਰੋਲ ਸੰਗੀਤ ਹੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਬਾਲ ਗੰਧਰਵ ਇਕ ਪੈਦਾਇਸ਼ੀ ਅਭਿਨੇਤਾ ਵੀ ਸੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਗਦਕਾਰੀ ਦੇ ਸਮਾਜਕ ਦੁਖਾਂਤ 'ਏਕਜ ਪਿਆਲਾ' ਵਿਚ ਸ਼ਰਾਬ ਦੀਆਂ ਬੁਰਾਈਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਅਦਾਕਾਰੀ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸਾਇਆ ਸੀ।

ਅਸਲ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਕਾਰੀ ਦਾ ਵੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਵੱਡਾ ਹੱਥ ਹੈ। ਗਨਪਤਰਾਓ ਜੋਸ਼ੀ, ਗਨਪਤਰਾਓ ਬੋਡਸ, ਅਤੇ (ਬਾਅਦ ਵਿਚ) ਕੇਸ਼ਵਰਾਓ ਦਾਤੇ ਵਰਗੇ ਬਹੁਤ ਵਡੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਕਿਸੇ ਵੀ ਹੋਰ ਭਾਰਤੀ ਜਾਂ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਮੰਚ ਦੇ ਵੱਡੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਇਹ ਕੇਵਲ ਮਸ਼ਹੂਰ ਗਾਇਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵਾਰਤਕ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਵੀ ਆਪਣਾ ਜੀਵਨ ਅਰਪਨ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਜਿਵੇਂ ਹੈਮਲਿਟ 'ਓਥੈਲੋ', ਅਤੇ 'ਟੇਮਿੰਗ ਆਫ਼ ਦੀ ਸ਼ਰਿਯੂ' ਨੇ ਵਾਰਤਕ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਸਥਾਨ ਪੈਦਾ ਕੀਤਾ। ਜੀ. ਬੀ. ਦੇਵਾਲ ਇਕ ਨਿਪੁੰਨ ਰੂਪਾਂਤਰਕਾਰ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ 'ਫਾਲਗੁਨਰਾਓ (ਮੌਲੀਅਰ ਦਾ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ) ਅਤੇ 'ਮ੍ਰਿੱਛਕਟਿਕ (ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਮੂਲ ਤੋਂ) ਦਾ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਰੂਪਾਂਤਰ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ 1881 ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾ ਗਨਪਤ ਰਾਓ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਹੇਠ ਸ਼ਾਹੂਨਗਰਵਾਸੀ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਕੰਪਨੀ ਨਿਰੋਲ ਵਾਰਤਕ ਨਾਟਕ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਸੀ।

ਕੇਸ਼ਵਰਾਓ ਦਾਤੇ ਇਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ 'ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ' ਸੀ ਵਲੋਂ ਆਇਆ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ ਨੇ ਵੀ ਵਾਰਤਕ ਦੇ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਆਪਣੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਅਰਪਨ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਸੀ ।

ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਸਥਾਪਤ ਹੋਏ ਲੇਖਕਾਂ ਨਾਲ ਨੇੜੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਸੀ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਇਹ ਕੰਪਨੀਆਂ ਸਮੇਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਚਲਣ ਲੱਗ ਪਈਆਂ ਸਨ । ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਸ ਸਦੀ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਜਿਹੜਾ ਜੋਸ਼ੀਲਾ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਾਤਾਵਰਣ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਉਸ ਦਾ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਠੀਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਨਿਰੂਪਣ ਹੋਇਆ ਹੈ । ਖਾਡਿਲਕਰ ਇਕ ਅਜੇਕਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਰਾਜਨੀਤੀ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਪਹਿਲ ਕੀਤੀ ਸੀ । ਉਹ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਰਾਸ਼ਟਰਵਾਦੀ ਰਾਜਸੀ ਸਿਆਸਤਦਾਨ ਲੋਕ ਮਾਨਯ ਬਾਲ ਗੰਗਾਧਰ ਤਿਲਕ ਦਾ ਚੇਲਾ ਸੀ । ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਰਾਸ਼ਟਰਵਾਦੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾ ਕੀਤਾ । ਖਾਡਿਲਕਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਰੀਅਨ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਸੀ । ਉਸ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ ਇਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਦੁਖਾਂਤ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਬੀਜਾਪੁਰ ਅਤੇ ਵਿਜੈਨਗਰ ਦੇ ਰਾਜਾਂ ਦੀ ਆਪਸੀ ਦੁਸ਼ਮਣੀ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸੀ । ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉਸ ਨੇ ਇਕ ਹੋਰ ਨਾਟਕ ਘਰੇਲੂ ਲੜਾਈ ਬਾਰੇ ਲਿਖਿਆ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਾ ਦੀ ਆਤਮ ਹੱਤਿਆ ਦਾ ਚਿਤਰਣ ਸੀ । ਇਹ ਦੋ ਨਾਟਕ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਿ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਤਬਾਹ ਕਰਨ ਦੀ ਲੜਾਈ ਦਾ ਦੁਖਾਂਤਕ ਚਿੱਤਰਣ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤੀਆਂ ਨੂੰ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਵਿਦੇਸ਼ੀਆ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਇਕੱਠਾ ਹੋਣ ਦੀ ਅਪੀਲ ਸਨ । ਪਰ ਇਹ 1907 ਵਿਚ ਹੀ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਖਾਡਿਲਕਰ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਰਾਹੀਂ ਮਰਾਠੀ ਮੰਚ ਨੇ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲਈ ਸੀ । ਇਹ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਕੀਚਕ ਵੱਧ' ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਾਲ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ ਸੀ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਪੱਸ਼ਟ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਲਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਖਲਨਾਇਕ ਕੀਚਕ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦੇ ਇਕ ਨਾਇਕ ਦੇ ਹੱਥੋਂ ਮਾਰਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਕਿਉਂਜੋ ਉਹ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਸਤ ਭੰਗ ਕਰਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਉੱਤੇ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਵਲੋਂ ਪਾਬੰਦੀ ਲਗਾ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਸੀ । ਇਥੇ ਇਹ ਗੱਲ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰਖਣ ਵਾਲੀ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਵਲੋਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਰਾਹੀਂ 1904 ਵਿਚ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀ ਸੀ ।

ਉਚਕੋਟੀ ਦੇ ਸਾਹਿੱਤਕਾਰਾਂ ਦੇ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਸੁਰੀਲੇ ਗੀਤਾਂ, ਜੋਸ਼ੀਲੀਆਂ ਤਕਰੀਰਾਂ, ਅਤੇ ਸਜੀਵ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਆਦਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਕਾਰਣਾਂ ਨਾਲ ਲੱਗਪਗ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ

ਗੂੰਜ ਰਿਹਾ ਸੀ । ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀਆਂ ਉਸੇ ਹੀ ਉਤਸ਼ਾਹ ਤੇ ਜੋਸ਼ ਨਾਲ ਬਣਾਈਆ ਜਾ ਰਹੀਆਂ ਸਨ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਛਿੰਨ ਭੰਗ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ । ਮੁੱਢਲੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਪੂਰਣ ਤੌਰ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਚੁਕੀਆਂ ਕੰਪਨੀਆਂ ਆਪਣੇ ਪਹਿਲੇ ਵਾਲੇ ਸਫਲ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਪਸੰਦ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ । ਜਿਉਂ ਹੀ ਇਹ ਕੰਪਨੀਆਂ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲੈਂਦੀਆਂ ਸਨ ਤਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾ ਕੰਪਨੀ ਨਾਲ ਲੜ ਪੈਂਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਦਰਮਿਆਨੇ ਪੱਧਰ ਦੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਠਾ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀ ਹੀ ਕੰਪਨੀ ਬਣਾ ਲੈਂਦੇ ਸਨ । ਭਾਵੇਂ ਕੰਪਨੀ ਨਵੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਨਾਟਕ ਕੋਈ ਪੁਰਾਤਨ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦਾ ਸੀ । ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਮੈਨੇਜਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੋਲ ਵਪਾਰਕ ਸੂਝ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਛੇਤੀ ਹੀ ਇਹ ਲੋਕ ਦੁਬਾਰਾ ਸੜਕਾਂ ਉੱਤੇ ਆ ਜਾਂਦੇ ਸਨ । ਮਰਾਠੀ ਦਾ ਸੱਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ 'ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਰਦਾ' ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਜੀ. ਬੀ. ਦੇਵਾਲ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ । ਇਹ ਨਾਟਕ 189੭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ । ਮਾਮਾ ਵਾਰੇਰਕਰ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆ ਉੱਤੇ ਲਿਖ ਰਿਹਾ ਸੀ । ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਧੁਨਾਂ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪੁਰਾਣੇ ਢੰਗ ਰਾਸ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦੇ ਸਨ ਪਰ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣ ਤੋਂ ਸੰਕੋਚ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ । 'ਲਲਿਤ ਕਲਾਦਰਸ਼ ਕੰਪਨੀ' ਜਾਂ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਵਰਗੀਆਂ ਇਕ ਦੋ ਕੰਪਨੀਆਂ ਅਜਿਹੀਆ ਸਨ ਜੋ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣ ਤੋਂ ਸੰਕੋਚ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ ।

5

ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਕਲਕੱਤੇ ਦੇ ਸਥਾਨ ਤੇ ਜਦੋਂ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਜ਼ੋਰ ਪਕੜ ਰਹੇ ਸਨ ਤਾਂ ਉਦੋਂ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਕਿਰਿਆਸ਼ੀਲ ਸੀ । ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਸੰਗੀਤਕ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਬੰਗਾਲੀ ਮੰਚ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ ਸੀ । ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਹੇਠ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਆ ਚੁਕੇ ਸਨ । ਇਸ ਲਈ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਬੰਗਾਲੀ ਮੰਚ ਨੇ ਵਾਰਤਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ । ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਬੰਗਾਲ ਭਾਰਤ ਸਰਕਾਰ ਦੀ ਗੱਦੀ ਸੀ । ਇਹ ਸਾਰੀਆਂ ਰਾਜਨੀਤਕ ਲਹਿਰਾਂ ਦਾ ਜਨਮ ਸਥਾਨ ਸੀ । ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਮਿਥਿਹਾਸ ਵਿਚੋਂ ਵਿਸ਼ੇ ਲੈ ਕੇ ਅਤੇ ਨਵੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਕੀਮਤਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਉਸ ਦੀਵਿਆਖਿਆ ਕਰਕੇ ,

ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਾਂਗ ਇਥੇ ਵੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਗਰੀਸ਼ਚੰਦਰ ਗੋਸ਼ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਸਿਸਰਕੁਮਾਰ ਭਾਦੁੜੀ ਤੱਕ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਵੱਡੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ ਸੀ। ਮਹਾਂ ਕਵੀ ਰਾਬਿੰਦ੍ਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਇਕ ਨਵੇਂ ਝੁਕਾਅ ਨੂੰ ਲਿਆਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹਨ ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਅਸੀਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਵਿਚਾਰ ਕਰਾਂਗੇ।

8. ਸ਼ਹਿਰੀ ਰੰਗਮੰਚ

1

ਇਹ ਆਮ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪਤਨ ਦਾ ਇਕ ਪਮੁੱਖ ਕਾਰਨ ਭਾਰਤੀ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦਾ ਆਗਮਨ ਸੀ। ਇਹ ਦਲੀਲ ਬਹੁਤ ਹੱਦ ਤਕ ਠੀਕ ਜਾਪਦੀ ਹੈ। ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦਾ ਸਿਨੇਮਾ-ਘਰਾਂ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋਣਾ, ਮੰਚ ਅਦਾਕਾਰਾਂ ਦਾ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਲ ਚਲੇ ਜਾਣਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦਾ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਲਈ ਪਾਂਡੂਲਿਪੀਆਂ ਲਿਖਣ ਵਾਸਤੇ ਆਕਰਸ਼ਿਤ ਹੋਣਾ—ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਤੋਂ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਬੱਝਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਿਨੇਮਿਆਂ ਨੇ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਥਾਂ ਤੋਂ ਹਟਾ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵਿਕਾਸ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੁਲਾਂਕਣ ਕਰਨਾ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦਾ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਮੌਜੂਦਾ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ 1930 ਤੋਂ ਆਪਣੇ ਹੀ ਕੁਝ ਕਾਰਨਾ ਕਰਕੇ ਪਤਨ ਵਲ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਇਹ ਮੰਨਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਦਿਆਪੂਰਣ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਇਕ ਧੱਕਾ ਦੇ ਕੇ ਗਿਰਾ ਦਿਤਾ ਜੋ ਕਿ ਆਪਣੇ ਹੀ ਕਾਰਨਾ ਕਰਕੇ ਸੰਕਟ ਦੀ ਨੁਕਰ ਉੱਤੇ ਲਟਕ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਸ਼ੁਰੂ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਟਾਕੀਜ਼ (ਫ਼ਿਲਮਾਂ) ਦਾ ਉਤਸੁਕਤਾ ਪੂਰਣ ਸੁਆਗਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਫਿਰ ਵੀ ਇਹ ਗੱਲ ਸੰਦੇਹ ਪੂਰਣ ਸੀ ਕਿ ਕਈ ਸਾਲਾਂ ਤੋਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਆਦੀ ਹੋ ਚੁਕੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਲ ਕਿਵੇਂ ਖਿੱਚੇ ਗਏ ਸਨ ? ਜਾਂ ਫਿਰ ਇਹ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਸਨ ? ਜੇਕਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਆਪਣੀ ਮੁੱਢਲੀ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰਖਿਆ ਹੁੰਦਾ ਤਾਂ ਇਹ ਕੰਮ ਚਲਾਊ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਲ ਖਿੱਚ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਜੇਕਰ ਮੰਚ ਅਦਾਕਾਰ ਕਾਬਲੀਅਤ ਅਤੇ ਪਸਿਧਤਾ ਦੇ ਹਕਦਾਰ ਹੁੰਦੇ ਤਾਂ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਤੋਂ ਕਦੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹਟਾ ਸਕਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਜੇਕਰ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ ਵੀ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਤਾਂ ਥੀਏਟਰ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਕਰ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ 1933 ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਪੀ. ਕੇ. ਅਤਰੇ ਨੇ ਆਪਣਾ ਮੌਲਿਕ ਹਾਸਰਸ ਭਰਪੂਰ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਸਤਾਂਗ ਨਮਸਕਾਰ' ਨਾਮਕ ਮੂਲ 'ਕਾਮੇਡੀ' ਲਿਖਿਆ ਤਾਂ ਇਹ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਗਈ ਸੀ।

ਅਸਲੀ ਕਾਰਨ ਕੁਝ ਹੋਰ ਹੈ। ਨਵੀਂ ਵਿਦਿਆ ਨਾਲ ਮੁੱਢਲੇ ਹੀ ਦਿਨਾਂ ਤੋਂ ਇਕ ਨਵਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਬਣਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੇ ਕ੍ਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ। ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸੰਕਲਪ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਬਹੁਤੀ ਸੰਖਿਆ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਭਾਰਤੀ ਨੌਜਵਾਨ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕ ਵਲ ਖਿੱਚੇ ਜਾ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਉਹ ਸਕੂਲਾਂ ਅਤੇ ਕਾਲਜਾਂ ਵਿਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਸਨ ਪਰ ਆਪਣੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ 1857 ਦੀ ਲੜਾਈ ਦੇ ਸਿੱਟੇ ਵਜੋਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਪ੍ਰਤੀ ਘ੍ਰਿਣਾ ਵਧਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਸੀ ਅਤੇ ਆਪਣੀ ਪਰੰਪਰਾ ਪ੍ਰਤੀ ਮੁੜ ਸਤਿਕਾਰ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਜਾਗ੍ਰਤ ਹੋ ਰਹੀ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਸੁਝਾਅ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦਾ ਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਚੇਤੰਨ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਸਨ। ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਾਹਿੱਤ ਕਿਸੇ ਡੂੰਘਾਈ ਵਿਚੋਂ ਫੁੱਟ ਕੇ ਬਾਹਰ ਨਿਕਲਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਜਿਸ ਗੱਲ ਦਾ ਅਸੀਂ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾ ਰਹੇ ਹਾਂ ਉਸ ਤੋਂ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਅਸਾਧਾਰਣ ਤੱਥ ਦਾ ਸਪੱਸ਼ਟੀਕਰਣ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਹ ਯੁਕਤੀਸੰਗਤ ਵੀ ਲੱਗਦਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਪਿਛਲੇ ਦੋ ਦਹਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਸ਼ੇਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਕਾਲੀਦਾਸ, ਭਵਭੂਤੀ, ਹਰਸ਼ ਅਤੇ ਭੱਟਨਰਾਇਣ (ਵੇਣੀ-ਸੰਹਾਰ) ਦੇ ਨਾਟਕ ਵੀ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸਨ। ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਬੰਗਾਲੀ, ਮਰਾਠੀ ਕੰਨੜ ਅਤੇ ਤੇਲਗੂ ਵਰਗੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਹਨ ਜਦ ਕਿ ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਇਕ ਨਵੀਂ ਰਾਜਨੀਤਕ ਚੇਤੰਨਤਾ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀ ਜਾ ਰਹੀ ਸੀ। ਰਾਜਨੀਤਕ ਆਗੂਆਂ ਦਾ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਇਕ ਸਾਂਝਾ ਜਿਹਾ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। "ਅਸੀਂ ਕਰੋੜਾਂ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਹਾਂ। ਅੰਗਰੇਜ਼ ਲੋਕ ਮੁਠੀ ਭਰ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਉਹ ਸਾਡੇ ਉੱਤੇ ਹਕੂਮਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਆਖਿਰ ਕਿਉਂ? "ਬਹੁਤੇ ਪ੍ਰਸ਼ਨਾਂ ਦੇ ਉਤਰ ਤਾਂ ਆਗੂਆਂ ਨੇ ਆਪ ਹੀ ਦੇ ਦਿਤੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਪ੍ਰਸ਼ਨ ਸਾਡੇ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਦਾ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ ਤੇ ਵਹਿਮਾਂ ਭਰਮਾਂ ਦੇ ਗ਼ੁਲਾਮ ਸਾਂ। ਸਾਡਾ ਕਟੜਪੁਣਾ, ਸਾਡੇ ਵਿਆਹ ਸ਼ਾਦੀ ਦੀਆ ਰਸਮਾਂ, ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਇਸਤਰੀ ਦਾ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਅਜੇਹੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਾਡੇ ਆਧੁਨਿਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਕੋਈ ਮਹੱਤਵ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਬ੍ਰਹਮੋ ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਪ੍ਰਾਰਥਨਾ ਸਮਾਜ ਵਰਗੀਆਂ ਸੁਧਾਰਕ ਲਹਿਰਾਂ ਆਪਣਾ ਸਥਾਨ ਪਕੜ ਰਹੀਆਂ ਸਨ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕ ਅੰਦਰ ਹੀ ਅੰਦਰ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਨਾਲ ਦੁੱਖੀ ਹੋ ਰਹੇ ਸਨ। ਵਿਦਿਆ ਦੇ ਪਸਾਰ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਚੇਤੰਨਤਾ ਦੇ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਆਵੱਸ਼ਕ ਹੁੰਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਚੁਕੇ

ਹਾਂ ਕਿ ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ 'ਸੰਗੀਤ ਸ਼ਾਰਦਾ' 1899 ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਜਾਣਨਾ ਦਿਲਚਸਪੀ ਤੋਂ ਖ਼ਾਲੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਕੰਨੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕੁਝ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਕੰਪਨੀਆਂ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਗੀਤ ਵਧੇਰੇ ਅਤੇ ਵਾਰਤਕ ਬਹੁਤ ਥੋੜ੍ਹੀ ਜਿਹੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ। ਉਸ ਦੌਰਾਨ ਕਰਵਾਰ ਵਾਲੇ ਪਾਸਿਓਂ ਇਕ ਨੌਜਵਾਨ ਨੇ ਆ ਕੇ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਇਕ ਪ੍ਰੈਸ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀ ਸੀ ਅਤੇ ਉਥੋਂ ਹੀ ਕੰਨੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਇਕ ਪਰਚਾ ਵੀ ਕੱਢਦਾ ਸੀ। ਉਸ ਨੇ 1887 ਵਿਚ ਦੇਵਾਲ ਦੇ 'ਸ਼ਾਰਦਾ' ਤੋਂ ਵੀ ਬਾਰ੍ਹਾਂ ਸਾਲ ਪਹਿਲੇ ਇਕ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਉਸ ਇਲਾਕੇ ਦੀ ਉਪ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਉਹ ਸ਼ਾਇਦ ਜਾਣਦਾ ਸੀ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਜ਼ਰਾ ਜਿੰਨੀ ਵੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਸ੍ਰੀ ਵੈਂਕਟਰਮਨ ਸ਼ਾਸਤਰੀ, ਹਾਂ, ਇਹੀ ਇਸ ਨੌਜਵਾਨ ਦਾਂ ਨਾਂ ਸੀ, ਨੇ ਇਕ ਪ੍ਰਹਸਨ ਲਿਖਿਆ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੇ ਰੀਤੀ ਰਿਵਾਜਾਂ ਦਾ ਮਜ਼ਾਕ ਉਡਾਇਆ ਜਿਥੇ ਕਿ ਅਮੀਰ ਬੁੱਢੇ ਆਦਮੀਆਂ ਮੁਟਿਆਰ ਕੁੜੀਆਂ ਨੂੰ ਖ਼ਰੀਦ ਕੇ ਆਪਣੀ ਦੁਲਹਨ ਬਣਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤ ਕਰਨ ਦੀ ਲੋੜ ਆਵੱਸ਼ਕ ਹੁੰਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਸੀ, ਇਹ ਕਹਿਣ ਦੀ ਸਾਡੀ ਮੁਰਾਦ ਇਸੇ ਗੱਲ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣ ਵਿਚ ਹੈ।

ਬੰਗਾਲ ਅਤੇ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਹੋਰਾਂ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਚੰਗੀ ਰਾਏ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚਾਂ ਉਪਰ ਵੇਖੇ ਸਨ। ਬੰਗਾਲ ਅਤੇ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਕਈ ਹੋਰ ਵੀ ਕਾਰਨ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮਿਲ ਕੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਜੀਵਤ ਅਤੇ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਰਖਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਭਰਮ ਬਹੁਤ ਦੇਰ ਬਾਅਦ ਟੁਟਿਆ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਹ ਸਾਰੇ ਕਾਰਨ ਲੋਪ ਹੋ ਗਏ ਸਨ। ਪਰ ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ, ਕਿ 1905 ਵਿਚ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਨੇ ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਮੰਡਲੀ ਬਨਾਉਣ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਕ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਹੀ ਲੀਹਾਂ ਉੱਤੇ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਬਣ ਚੁਕੀ ਸੀ ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਕਿੰਨੀ ਛੇਤੀ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਖਾਡਿਲਕਰ ਦੇ ਸਿਆਸੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਬੀੜਾ ਚੁਕ ਲਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਦਰਵਾੜ ਦੇ ਭਾਰਤ-ਕਾਲੋਟਿਜਕਾ ਸੰਗੀਤ ਸਮਾਜ ਦੇ ਕੋਲ ਕੋਈ ਖਾਡਿਲਕਰ ਅਤੇ ਦੇਵਾਲ ਨਹੀਂ ਸਨ। ਇਸ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਤੂਰਮਾਰੀ ਦੀ ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਰੂਪਾਂਤਰ, ਵਾਰਤਕ ਦੀ ਸਾਦਗੀ ਇਕ ਨਗੀਨੇ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀਆਂ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ

ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲੋਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖ ਕਿਸਮ ਦਾ ਨਾਟਕ ਸੀ। ਪਰ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਪਰਿਵਰਤਨ 1909 ਵਿਚ ਵਾਪਰਿਆ ਜਦੋਂ ਕਿ ਬੰਗਲੌਰ ਵਿਚ 'ਅਮੈਚਿਓਰ ਡਰਾਮੈਟਿਕ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ' ਨਾਂ ਦੇ ਸੰਗਠਨ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ। ਪਰ ਇਹ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਪੂਰਵ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾ ਰਹੇ ਹਾਂ। ਇਥੇ ਯਾਦ ਰਖਣ ਵਾਲੀ ਠੀਕ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨਵੀਆਂ ਉਮੰਗਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਅਸਫ਼ਲ ਰਿਹਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹੀ ਕਾਰਨ ਹੈ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਕਿਸੇ ਢੁੱਕਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਜਾਰੀ ਹੀ ਰਹੀ।

2

ਇਹ ਖੋਜ ਜੋ ਕਿ ਅਜੇ ਤਕ ਜਾਰੀ ਹੈ, ਇਸ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਨੂੰ ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਿਆ ਨਹੀਂ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਕਰੀਬ ਕਰੀਬ ਇਕ ਚਮਤਕਾਰ ਹੀ ਹੈ। ਟੈਗੋਰ ਕਵੀਆਂ ਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਦੇ ਇਕ ਕੁਲੀਨ ਪਰਿਵਾਰ ਵਿਚ ਪੈਦਾ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਉਹ ਖ਼ੁਦ, ਇਕ ਫ਼ਿਲਾਸਫ਼ਰ, ਸਮਾਜ ਸੁਧਾਰਕ, ਇਕ ਸਿੱਖਿਆ ਸ਼ਾਸਤਰੀ, ਇਕ ਸਿਆਸਤਦਾਨ, ਇਕ ਕਹਾਣੀ ਲੇਖਕ, ਇਕ ਆਲੋਚਕ, ਇਕ ਨਿਬੰਧਕਾਰ, ਇਕ ਨਾਵਲਕਾਰ, ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਇਕ ਕਵੀ ਸੀ। ਪਰ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਦਿਲੋਂ ਉਹ ਇਕ ਕਵੀ ਹੀ ਸੀ। 1881 ਵਿਚ ਆਪਣਾ ਪਹਿਲਾ ਨਾਟਕ 'ਵਾਲਮੀਕ-ਪ੍ਰਤਿਭਾ' ਲਿਖਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਬੰਗਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਪੂਰਾ ਗਿਆਨ ਸੀ। ਉਸ ਦਾ ਵੱਡਾ ਭਰਾ ਜਯੋਤਿੰਦਰ ਨਾਥ ਇਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੀ। 1877 ਵਿਚ ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਭਰਾ ਦੇ ਇਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਵੀ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਉਸ ਦਾ ਭਰਾ ਵੀ ਹੋਰਾਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਪਣੇ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਆਪਣੇ ਪਹਿਲੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਤੋਂ ਟੈਗੋਰ ਨੇ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰ ਦਿਤਾ ਸੀ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਹੋਇਆ ਸਗੋਂ ਉਸ ਤੋਂ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟ ਵੀ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਮਾਡਲ ਅਨੁਸਾਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਕਾਰਜ ਭਰਪੂਰ ਲੰਮੀਆਂ ਤਕਰੀਰਾਂ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਭਾਵਕਤਾ ਪੂਰਣ ਕਿਸਮ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਨੇ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤਾ ਕਿ ਕਾਲੀਦਾਸ ਵਰਗੇ ਕਵੀਆਂ ਦੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਧੇਰੇ ਚੰਗੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਸਰੀਰਕ ਕਾਰਜ ਨਾਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਅੰਤਰ-ਆਤਮਾ ਨਾਲ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਾਵਿਕ ਯੋਗਤਾ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਵਧੀਆ ਨਾਟਕਕਾਰ

ਬਣਾਇਆ ਸੀ । ਟੈਗੋਰ ਦੇ ਲਗਭਗ ਸਾਰੇ ਹੀ ਮੁੱਢਲੇ ਨਾਟਕ ਸਰੋਦੀ ਗੁਣਾਂ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਧੀਮੀ ਗਤੀ ਦੇ ਕਾਰਜ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਸਨ । ਇਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ (ਜਿਸ ਦਾ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ 'ਦੀ ਸਾਇਕਲ ਆਫ਼ ਸਪਰਿੰਗ' ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਅਨੁਵਾਦ ਹੋਇਆ ਹੈ ।) ਉਸ ਨੇ ਇਕ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਹੈ ਜੋ ਆਪਣੇ ਸਫ਼ੈਦ ਵਾਲ ਵੇਖ ਕੇ ਆਪਣੇ ਅੰਤ ਸਮੇਂ ਲਈ ਤਿਆਰ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ । ਉਸ ਦੀ ਆਪਣੇ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਰਾਜ ਪਾਟ ਵਿਚ ਕੋਈ ਰੁੱਚੀ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੀ । ਉਹ ਆਪਣੇ ਡਾਕਟਰ ਤੋਂ ਇਲਾਜ ਨਹੀਂ ਕਰਵਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, 'ਇਸ ਦਾ ਕੀ ਫ਼ਾਇਦਾ ਹੈ ?' ਤੁਸੀਂ ਮੌਤ ਦੇ ਸੱਦਾ-ਪੱਤਰ ਨੂੰ ਹਟਾ ਸਕਦੇ ਹੋ, ਪਰ ਕੀ ਤੁਸੀਂ ਸੱਦਾ ਪੱਤਰ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਮੌਤ ਨੂੰ ਹਟਾ ਸਕਦੇ ਹੋ ? ਉਹ ਕੇਵਲ ਪੰਡਿਤ ਨੂੰ ਵੇਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਪੰਡਿਤਾਂ ਦੇ ਤਿਆਗ ਦੇ ਸਮੁੰਦਰ ਨੂੰ ਵੇਖਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਰਾਜਾ ਪੰਡਿਤ ਉੱਤੇ ਰਸ਼ਕ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਆਪਣਾ ਅੰਤਿਮ ਸਮਾਂ ਬੜੀ ਸ਼ਾਂਤੀ ਅਤੇ ਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਨਾਲ ਜੰਗਲਾਂ ਵਿਚ ਗੁਜ਼ਾਰਨਾ ਹੈ ਪਰ ਪੰਡਿਤ ਆਪ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਜਵਾਬ ਵਜੋਂ ਇਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ "ਜਿੰਨੀ ਦੇਰ ਤੱਕ ਮੈਨੂੰ ਰਾਜੇ ਦੇ ਮਹੱਲ ਵਿਚ ਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਇਹ ਮੇਰੇ ਮਨ ਦੀ ਸ਼ਾਂਤੀ ਲਈ ਸੰਨਿਆਸ ਵਾਂਗ ਹੀ ਹੈ ।" ਰਾਜਾ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਧੋਖਾ ਹੁੰਦਾ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਕਵੀ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਰਾਜਾ ਬੜੇ ਦੁੱਖ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਸਫ਼ੈਦ ਵਾਲਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦਾ ਹੈ । ਪਰ ਕਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਫ਼ੈਦ ਵਾਲ ਅੰਤ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਨਹੀਂ ਹਨ, ਤੁਸੀਂ ਕਲਾਕਾਰ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਸਮਝ ਸਕੇ ਹੋ । ਸਫ਼ੈਦ ਧਰਤੀ ਉੱਤੇ ਕੁਦਰਤ ਨਵੇਂ ਰੰਗਾਂ ਦੇ ਚਿੱਤਰ ਬਣਾਵੇਗੀ ।" ਪਰ ਰਾਜਾ ਪ੍ਰੇਸ਼ਾਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ । ਉਹ ਤਿਆਗ ਦੇ ਸਮੁੰਦਰ ਤੋਂ ਡਰਿਆ ਹੋਇਆ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ।

> "ਕਵੀ ਮੈਨੂੰ ਇਸ ਲਈ ਸਮਾਂ ਨਾ ਦੇਹ । ਕੁਝ ਕਰ । ਕੁਝ ਵੀ ਕਰ । ਕੀ ਤੇਰੇ ਹੱਥ ਵਿਚ ਕੋਈ ਤਿਆਰ ਚੀਜ਼ ਹੈ ? ਕੋਈ ਨਾਟਕ ? ਕੋਈ ਕਵਿਤਾ ? ਕੋਈ ਨਾਟਕੀ ਰਚਨਾ ? ਕੋਈ—"
>
> "ਹਾਂ ਮਹਾਰਾਜ, ਮੇਰੇ ਕੋਲ ਸਭ ਕੁਝ ਹੈ । ਪਰ ਇਹ ਡਰਾਮਾ ਹੈ, ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਹੈ, ਜਾਂ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਾਂ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਹੈ, ਮੈਂ ਕੁਝ ਕਹਿ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ ।"
>
> "ਕੀ ਮੈਂ ਉਸ ਦਾ ਅਰਥ ਸਮਝ ਸਕਾਂਗਾ ਜੋ ਕੁਝ ਤੂੰ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ?"
>
> "ਨਹੀਂ ਮਹਾਰਾਜ, ਕੋਈ ਜੋ ਕੁਝ ਲਿਖਦਾ ਹੈ ਉਸ ਦਾ ਕੋਈ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ ।"
>
> "ਤਾਂ ਫਿਰ ਕੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ?"
>
> "ਆਪਣੇ ਆਪ ਇਕਸੁਰ ਹੋਣਾ ਹੈ ।"

"ਤੁਹਾਡਾ ਕੀ ਭਾਵ ਹੈ ? ਕੀ ਇਸ ਦੇ ਵਿਚ ਕੋਈ ਫ਼ਲਸਫ਼ਾ ਨਹੀਂ ਹੈ ?"

"ਨਹੀਂ, ਕੋਈ ਫ਼ਲਸਫ਼ਾ ਨਹੀਂ, ਪ੍ਰਮਾਤਮਾ ਦੀ ਕ੍ਰਿਪਾ ਨਾਲ।"

"ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਹ ਕੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ?"

'ਮਹਾਰਾਜ ਇਹ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, 'ਮੇਰੀ ਹੋਂਦ ਹੈ।' ਕੀ ਤੁਸੀਂ ਨਵ-ਜਨਮੇ ਬੱਚੇ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਚੀਕ ਦਾ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦੇ ? ਬੱਚਾ ਜਦੋਂ ਪੈਦਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਆਪਣੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਧਰਤੀ ਅਤੇ ਪਾਣੀ ਅਤੇ ਅਕਾਸ਼ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਸੁਣਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਹ ਸਾਰੇ ਚੀਖ਼ ਕੇ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ 'ਸਾਡਾ ਹੋਂਦ ਹੈ।' ਮੇਰੀ ਕਵਿਤਾ ਵੀ ਨਵ-ਜਨਮੇਂ ਬੱਚੇ ਦੀ ਚੀਖ ਵਾਂਗ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਸ਼ਵ ਦੀ ਚੀਖ ਦਾ ਜਵਾਬ ਹੈ।"

"ਕਵੀ, ਕੀ ਇਹ ਇਸ ਤੋਂ ਵਧ ਹੋਰ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ?"

"ਨਹੀਂ, ਹੋਰ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ। ਮੇਰੇ ਗੀਤਾਂ ਵਿਚ ਜੀਵਨ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਖੁਸ਼ੀ ਅਤੇ ਗ਼ਮੀ ਵਿਚ, ਜਿੱਤ ਅਤੇ ਹਾਰ ਵਿਚ, ਇਸ ਜਹਾਨ ਤੇ ਉਸ ਜਹਾਨ ਵਿਚ ਸਭ ਵਿਚ 'ਮੇਰੀ ਹੋਂਦ ਹੈ' ਦਾ ਸੁਆਗਤ ਕਰਦੇ ਹਨ।

"ਅੱਛਾ ਕਵੀ ਮੈਂ ਤੁਹਾਨੂੰ ਯਕੀਨ ਦਿਵਾ ਸਕਦਾ ਹਾਂ, ਜੇਕਰ ਤੁਹਾਡੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੋਈ ਫ਼ਿਲਾਸਫ਼ੀ ਨਹੀਂ ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਹ ਅੱਜ ਦੇ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵਾਨ ਨਹੀਂ ਚੜ੍ਹ ਸਕਦਾ।"

"ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਮਹਾਰਾਜ। ਇਸ ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਦੇ ਲੋਕ ਅਨੁਭਵ ਕਰਨ ਨਾਲੋਂ ਇਕਠਾ ਕਰਨ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਰੁੱਚੀ ਰਖਦੇ ਹਨ।"

"ਤਾਂ ਫਿਰ ਸਾਡੀ ਗੱਲ ਕੌਣ ਸੁਣੇਗਾ। ਤਾਂ ਫਿਰ ਮੈਨੂੰ ਕਿਸ ਤੋਂ ਪੁੱਛਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ?"

"ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੁੱਛੋ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਾਲ ਸਫ਼ੈਦ ਹੋ ਰਹੇ ਹਨ।"

ਸ਼ਾਇਦ ਅਸੀਂ ਉਹ ਲੋਕ ਨਹੀਂ ਹਾਂ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਾਲ ਸਫ਼ੈਦ ਹੋ ਰਹੇ ਹਨ। ਅਨੁਭਵ ਅਤੇ ਸਿਆਣਪ ਦੀ ਪਰਪੱਕਤਾ ਜੋ ਕਿ ਸਫ਼ੈਦ ਵਾਲਾਂ ਦਾ ਚਿੰਨ੍ਹ ਹਨ ਸਾਡੇ ਹਿਸੇ ਨਹੀਂ ਆਈ। ਇਸੇ ਕਰਕੇ ਅਜੇ ਤੱਕ ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਅਸੀਂ ਟੈਗੋਰ ਦੇ ਮਹਾਨ ਗੁਣਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸ਼ੰਸਾ ਕਰਨ ਅਤੇ ਸਮਝ ਸਕਣ ਦੇ ਕਾਬਿਲ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕੇ। ਉਸ ਦੇ ਲਿਖੇ ਹੋਏ ਤੀਹ (30) ਵਿਖਮ ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ ਵੱਡੇ ਅਤੇ ਛੋਟੇ, ਹਾਸ ਰਸ ਭਰਪੂਰ ਅਤੇ ਗੰਭੀਰ, ਕਵਿਤਾ ਅਤੇ ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਹਨ ਸਭ ਵਿਚ ਇਕੋ ਹੀ ਵਿਸ਼ਾ ਸਮੋਇਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਹ ਵਿਸ਼ਾ ਜੋ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸਦੀਵੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਮਨੁੱਖ ਦੇ ਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਟੁੰਬਦੇ ਹਨ ਉਸ ਦੇ ਜੋਸ਼ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਟੁੰਬਦੇ ਕਿਉਂਕਿ ਕਵੀ ਮਨੁੱਖ ਲਈ ਹਮਦਰਦੀ

ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਹੋਵੇ ਜਾਂ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ, ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਸਰੋਦੀ ਹੂਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕਿਉਂਜੋ ਨਾਟਕ ਵਿਸ਼ਵਵਿਆਪੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਇਸ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਜਾਂ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਨੇ ਮਨੁੱਖ ਨੂੰ ਦਿਲ ਦੀ ਦਾਤ ਬਖ਼ਸ਼ੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਤਰਕ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਵੀ ਦਿਤੀ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਮਨੁੱਖ ਦੁਆਰਾ ਬਣਾਏ ਗਏ ਕਾਨੂੰਨ ਅਤੇ ਧਰਮ ਗ੍ਰੰਥ ਅਨੁਸਾਰ ਠੀਕ ਅਤੇ ਗ਼ਲਤ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ 'ਸੈਕਰੀਫਾਈਸ' (ਵਿਸਰਜਨ) ਨਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਜੈ ਸਿੰਘ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਦਿਲ ਦੇ ਨਿਯਮ ਧਰਮ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਦੇ ਨਿਯਮ ਨਹੀਂ ਹਨ।" ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਰਘੂਪਤੀ ਧਰਮ ਗ੍ਰੰਥ ਦੀ ਅਤੇ ਰਾਜਾ ਗੋਵਿੰਦ ਦਿਲ ਤੇ ਨਿਯਮਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਰਾਜਾ ਐਲਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੰਦਰਾਂ ਵਿਚ ਹੋਰ ਖ਼ੂਨ ਖ਼ਰਾਬਾ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ। ਪਰ ਕਾਲੀ ਮਾਤਾ ਖ਼ੂਨ ਦੀ ਪਿਆਸੀ ਹੈ ਅਤੇ ਖ਼ੂਨ ਦਾ ਡੁੱਲਣਾ ਧਰਮ ਗ੍ਰੰਥਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। "ਜਿਸ ਚੀਜ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਵਾਨਗੀ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਚਲੀ ਆ ਰਹੀ ਹੋਵੇ ਕੀ ਤੁਹਾਡੇ ਕੋਲ ਉਸ ਨੂੰ ਹਟਾਉਣ ਦਾ ਹੱਕ ਹੈ? ਇਕ ਦਰਬਾਰੀ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਪੁੱਛਦਾ ਹੈ। 'ਤੁਹਾਡੀ ਹਕੂਮਤ ਮੰਦਰ ਦੀ ਸੀਮਾ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਹੈ। ਉਥੇ ਆਪਣਾ ਹੁਕਮ ਨਾ ਭੇਜੋ ਜਿਥੇ ਇਸ ਦੀ ਅਦੂਲੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਰਾਣੀ ਰਾਜੇ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੀ ਹੈ। "ਸਦੀਵੀ ਚੰਗਿਆਈ ਨੂੰ ਭੰਗ ਕਰਨਾ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਦੇ ਅਧਿਕਾਰ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸੱਚ ਅਤੇ ਸਦਾਚਾਰ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰਖਣਾ ਰਾਜੇ ਅਤੇ ਕਿਸਾਨ ਦਾ ਬਰਾਬਰ ਦਾ ਅਧਿਕਾਰ ਹੈ।" ਰਾਜਾ ਐਲਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਬ੍ਰਾਹਮਣ ਰਘੂਪਤੀ ਲੜਨ ਤੋਂ ਪਿਛੇ ਨਹੀਂ ਹੱਟਦਾ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਉਹ ਹਾਰ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਰਾਜੇ ਤੋਂ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਆਪਣੇ ਦਿਲ ਤੋਂ ਜਦੋਂ ਉਹ ਦੇਖਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦਾ ਚਹੇਤਾ ਸ਼ਾਗਿਰਦ ਜੈ ਸਿੰਗ ਕਾਲੀ ਦੇਵੀ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਪਣੇ ਖ਼ੂਨ ਦੀ ਬਲੀ ਚਾੜ੍ਹ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਰਘੂਪਤੀ ਮੰਦਰ ਦੇ ਫ਼ਰਸ਼ ਉੱਤੇ ਆਪਣਾ ਮੱਥਾ ਮਾਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੇਵੀ ਦੀ ਮੂਰਤੀ ਅੱਗੇ ਚੀਕਦਾ ਹੈ :—

> "ਮੈਨੂੰ ਦੇ ਦੇ, ਦੇ ਦੇ, ਵਾਪਸ ਦੇ ਦੇ। (ਖੜਾ ਹੋ ਕੇ ਮੂਰਤੀ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।) ਦੇਖੋਂ ਉਹ ਕਿਵੇਂ ਖੜੀ ਹੈ, ਪੱਥਰ ਦੀ, ਬੋਲੀ, ਗੂੰਗੀ ਅਤੇ ਅੰਨ੍ਹੀ-ਸਾਰਾ ਦੁੱਖੀ ਸੰਸਾਰ ਇਸ ਦੇ ਦਰ ਉੱਤੇ ਰੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਨੇਕ ਦਿਲ ਇਨਸਾਨ ਇਸ ਦੇ ਪਥਰੀਲੇ ਪੈਰਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਤਬਾਹ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਮੈਨੂੰ ਮੇਰਾ ਜੈ ਸਿੰਗ ਵਾਪਸ ਦੇ ਦੇ। ੳ, ਇਹ ਸਭ ਵਿਅਰਥ ਹੈ। ਸਾਡੀਆਂ ਦਰਦਨਾਕ ਚੀਖਾਂ ਖ਼ਲਾਅ ਵਿਚ ਭੱਟਕਦੀਆਂ ਹਨ—ਇਹ ਖ਼ਲਾਅ ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਭਰਮ ਵਾਲੀਆਂ ਪੱਥਰ ਦੀਆਂ ਮੂਰਤੀਆਂ ਨਾਲ ਭਰਨ ਦੀ ਵਿਅਰਥ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਦੂਰ ਹੋ ਜਾਓ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਆਪਣੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਿਪੁੰਨਸਕ ਸੁਪਨਿਆਂ ਤੋਂ ਦੂਰ ਹੋ ਜਾਓ ਜੋ ਕਿ ਸਖ਼ਤ ਪੱਥਰ ਬਣ

ਚੁਕੇ ਹਨ ਅਤੇ ਸਾਡੇ ਸੰਸਾਰ ਤੇ ਬੋਝ ਬਣ ਗਏ ਹਨ। (ਉਹ ਮੂਰਤੀ ਨੂੰ ਉਠਾ ਕੇ ਪਰੇ ਵਗਾਹ ਕੇ ਸੁੱਟਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਹਾਤੇ ਵਿਚ ਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ)

(ਮਹਾਰਾਣੀ ਗੁਣਵਤੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ)

"ਤੇਰੀ ਜੈ ਹੋਵੇ ਮਹਾਂ ਕਾਲੀ—ਪਰ ਦੇਵੀ ਕਿਥੇ ਹੈ ?"

"ਇਥੇ ਕੋਈ ਦੇਵੀ ਨਹੀਂ ਹੈ।" ਰਘੂਪਤੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ।

ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ 'ਰਕਤਕਰਬੀ' (ਲਾਲ ਕਨੇਰ 1924) ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਮਸ਼ੀਨੀ ਯੁੱਗ ਦਾ ਇਕ ਰਾਜਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਪ੍ਰਸ਼ਾਸਨ ਨੇ ਕੈਦ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਉਹ ਕੋਈ ਮਨੁਖ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਅੰਤ ਤੱਕ ਉਹ ਇਕ ਆਵਾਜ਼ ਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸਰੀਰਕ ਤੌਰ ਤੇ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ। ਉਸ ਦੇ ਸਨਮੁੱਖ ਰੰਜਨ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਪਿਆਰ ਅਤੇ ਸੁੰਦਰਤਾ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ ਅਤੇ ਨੰਦਿਨੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਜੀਵਨ ਦੇ ਖੇੜੇ ਦਾ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕ ਹੈ। ਰੰਜਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਬਿਲਕੁਲ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ ਅਤੇ ਜਦ ਆਉਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਮਰੇ ਸਰੀਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ। ਜਦੋਂ ਕਿ ਆਵਾਜ਼ ਅੰਤ ਵਿਚ ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਖੋਲਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਜਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਆਵਾਜ਼ ਨੂੰ ਇਹ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜਦੋਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰੇਗੀ ਤਾਂ ਨੰਦਿਨੀ ਡਰ ਜਾਵੇਗੀ। ਪਰ ਉਹ ਤੁਰੰਤ ਡੱਟ ਕੇ ਜਵਾਬ ਦਿੰਦੀ ਹੈ :—

"ਖ਼ਬਰਦਾਰ ਜੇ ਮੈਨੂੰ ਡਰਾਇਆ ਤਾਂ ਜਿਵੇਂ ਤੂੰ ਬਾਕੀਆਂ ਨੂੰ ਡਰਾਇਆ ਹੈ। ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਅਤਿ ਸੇਵਨ ਨੂੰ ਤ੍ਰਿਸਕਾਰਦੀ ਹਾਂ।"

"ਸੱਚਮੁਚ। ਤਾਂ ਫਿਰ ਅੱਜ ਹੀ ਮੈਂ ਤੇਰੇ ਘੁਮੰਡ ਨੂੰ ਤੋੜ ਦੇਵਾਂਗਾ। ਵਕਤ ਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਆਪਣਾ ਆਪ ਤੇਰੇ ਸਾਹਮਣੇ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰ ਦੇਵਾਂ।"

"ਮੈਂ ਇਸੇ ਚਮਤਕਾਰ ਦਾ ਇੰਤਜ਼ਾਰ ਕਰਦੀ ਸਾਂ। ਆਪਣਾ ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਖੋਲ੍ਹ ਦੇ। (ਦਰਵਾਜ਼ਾ ਖੁਲ੍ਹਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਰਾਜਾ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦਾ ਹੈ) ਉਹ ਕੌਣ ਹੈ ਜੋ ਫ਼ਰਸ਼ ਉੱਤੇ ਪਿਆ ਹੈ—ਕੀ ਇਹ ਰੰਜਨ ਹੀ ਹੈ ?"

"ਤੁਸੀਂ ਕੀ ਕਿਹੈ ? ਰੰਜਨ। ਇਹ ਕਿਵੇਂ ਸੰਭਵ ਹੋ ਸਕਦੈ ?"

"ਹਾਂ, ਇਹ ਸੱਚਮੁਚ ਮੇਰਾ ਰੰਜਨ ਹੀ ਹੈ।"

"ਤਾਂ ਫਿਰ ਇਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਨਾਂ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ਦੱਸਿਆ ? ਉਸਨੇ ਮੈਨੂੰ ਕਿਉਂ ਵੰਗਾਰਿਆ ਸੀ ?"

"ਉਠੋ ਰੰਜਨ। ਮੈਂ ਹਾਂ ਤੁਹਾਡੀ ਲਾਲ ਕਨੇਰ। ਮਹਾਰਾਜ ਇਹ ਉਠਦਾ ਕਿਉਂ ਨਹੀਂ ?"

"ਧੋਖਾ ਹੋਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਧਰੋਹੀਆਂ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਧੋਖਾ ਦਿਤਾ ਹੈ—ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ

ਸਤਿਆਨਾਸ ਹੋਵੇ। ਮੇਰੀ ਆਪਣੀ ਮਸ਼ੀਨ ਮੇਰੇ ਹੁਕਮ ਦੀ ਅਦੂਲੀ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ। ਗਵਰਨਰ ਨੂੰ ਬੁਲਾਓ—ਉਸ ਨੂੰ ਮੇਰੇ ਸਾਹਮਣੇ ਹੱਥਕੜੀ ਬੰਨ੍ਹ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰੋ—''

''ਮਹਾਰਾਜਾ, ਉਹ ਸਾਰੇ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਤੁਸੀਂ ਜਾਦੂ ਜਾਣਦੇ ਹੋ। ਮੇਰੀ ਖ਼ਾਤਰ ਉਸ ਨੂੰ ਜਗਾ ਦਿਉ।''

''ਮੇਰਾ ਜਾਦੂ ਜਾਗਦਿਆਂ ਦਾ ਕੇਵਲ ਅੰਤ ਹੀ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ—ਅਫ਼ਸੋਸ ਹੈ ਕਿ ਮੈਨੂੰ ਜਗਾਉਣਾ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ।''

ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਨੇ ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਵੀ ਕੀਤਾ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਨਾਂ ਤਾਂ ਪਰਦੇ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਬਾਹਰੀ ਸਹਾਇਤਾ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਸ ਲਈ ਅਭਿਨੈਕਾਰੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਹਰਕਤਾਂ ਰਾਹੀਂ ਨਕਲ ਕਰਨੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਹ ਤਾਂ ਅਭਿਵਿਅੰਜਨ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ ਨਕਲ ਦੀ ਨਹੀਂ। 'ਮੁੱਕਤ ਧਾਰਾ', 'ਨਾਟੀਰ ਪੂਜਾ', ਅਤੇ 'ਤਾਸੇਰ ਦੇਸ਼' ਉਸ ਦੇ ਵਧੀਆ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਕਸੌਟੀ ਤੇ ਪਰਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਕਿਸਮ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਮੰਤਵ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੀ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਕਾਵਿਕ ਨਾਟਕ ਮੁੱਢਲੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਯਾਦ ਦਿਵਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹਾਤਮਕ ਨਾਟਕ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਕਰਨ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰੋਸ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਉਸ ਨੇ ਮੰਚ ਸੱਜਾ ਆਦਿ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਨਹੀਂ ਦਿਤਾ ਕਿਉਂਕਿ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਸਲੀ ਹੋਂਦ ਕਵਿਤਾ ਦੇ ਲਿਖਣ ਵਿਚ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਕਿਉਂਜੋ ਉਸ ਦਾ ਵਧੇਰੇ ਜ਼ੋਰ ਅਰਥ ਦੀ ਅਵਿਅਕਤੀ ਉੱਤੇ ਸੀ ਇਸ ਲਈ ਉਸ ਨੇ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਵੀ ਤਜਰਬੇ ਕੀਤੇ ਸਨ। ਪਰ ਇਸੇ ਹੀ ਕਾਰਨ ਕਰਕੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਮੁਸ਼ਕਲ ਜਾਪਦੇ ਸਨ। ਫਿਰ ਵੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਇਹ ਇਕ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਵੰਗਾਰ ਸੀ।

ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਵੇਸ਼ ਸਿਸਰ ਕੁਮਾਰ ਭਾਦੁੱੜੀ, ਨਰੇਸ਼ ਮਿੱਤਰ, ਅਹਿੰਦਰ ਚੌਧਰੀ ਅਤੇ ਦੁਰਗਾਦਾਸ ਬੈਨਰਜੀ ਨਾਲ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਬੜੀ ਯੋਗਤਾ ਨਾਲ ਦੋ ਅਭਿਨੇਤਰੀਆਂ ਪਰੋਭਾ ਦੇਵੀ ਅਤੇ ਕਨਕਵਤੀ ਨੇ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਸਿਸਰ ਕੁਮਾਰ ਭਾਦੁੱੜੀ ਨੇ ਹੋਰ ਅੱਗੇ ਅਭਿਨੈਕਾਰੀ ਦੀ ਪਰੰਪਰਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਨਿਰੋਲ ਪ੍ਰਕਿਰਤਵਾਦ



ਤਸਵੀਰ 21—'ਕਿਛੂ' ਦਾ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼। ਦੋ ਕੰਜੂਸ ਪੈਸੇ ਦੇ ਬਾਰੇ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਦਲੀਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹੋਏ। (ਇਹ ਨਾਟਕ ਮੋਲੀਅਰ ਨੇ ਉਰਦੂ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਈ. ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਨੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦਿੱਤਾ)।



ਤਸਵੀਰ 22—ਅਗਾਹ ਹਸ਼ਰ ਕਸ਼ਮੀਰੀ ਦੇ ਉਰਦੂ ਨਾਟਕ 'ਰੁਸਤਮ-ਓ-ਸੁਹਰਾਬ' ਦੇ ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਦੋ ਸਿਪਾਹੀ (ਇਸ ਦਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਹਬੀਬ ਤਨਵੀਰ ਨੇ ਕੀਤਾ)।



ਤਸਵੀਰ 23—ਬਾਦਲ ਸਰਕਾਰ, ਪ੍ਰਸਿਧ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜਿਸ ਨੇ 1969 ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ ਦਾ ਪੁਰਸਕਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ। ਉਸ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਨਾਟਕ 'ਈਵਮ ਇੰਦਰਜੀਤ' ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਕੁਝ ਹੋਰ ਨਾਟਕ ਹਨ, 'ਬਾਕੀ ਇਤਿਹਾਸ', 'ਸਾਰੀ ਰਾਤ' ਅਤੇ 'ਪਗਲਾ ਘੋੜਾ'।



ਤਸਵੀਰ 24—ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼ ਪ੍ਰਸਿਧ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕਕਾਰ (ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ ਪੁਰਸਕਾਰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ)। ਉਸ ਦੇ ਦੋ ਸਫ਼ਲ ਨਾਟਕ ਹਨ 'ਅੱਧੇ-ਅਧੂਰੇ' ਅਤੇ 'ਹਾੜ ਦਾ ਇਕ ਦਿਨ'। ਇਸ ਨੇ 'ਦੀ ਡਰਾਮੈਟਿਕ ਵਰਡ' ਪ੍ਰਾਜੈਕਟ ਤੇ ਕੰਮ ਕਰਕੇ ਹੁਮੈਨੀਟੀਜ਼ ਵਿਚ ਜਵਾਹਰਲਾਲ ਨਹਿਰੂ ਫੈਲੋਸ਼ਿਪ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤਾ।

ਦੀ ਬਰਬਾਦੀ ਤੋਂ ਬਚਾਇਆ ਸੀ। ਉਸ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਬੜੀ ਧੜੱਲੇਦਾਰ ਅਤੇ ਦੂਰ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਵਾਲੀ ਸੀ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਜਜ਼ਬਾਤੀ ਨਾਟਕ ਉਸ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਉੱਤੇ ਕਿਸੇ ਨਿਪੁੰਨ ਉਸਤਾਦ ਦੀ ਝੱਲਕ ਦਰਸਾਉਂਦੇ ਸਨ। ਨਾਇਕ ਜਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦਿਆਂ ਉਹ ਉਚ ਸਿਖਰਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਸਕਦਾ ਸੀ ਜਾਂ ਮਹੱਤਵਹੀਣਤਾ ਵਿਚ ਡੁੱਬ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਉਹ ਧੂੰਏ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਿਖਰ ਕੇ ਬੜੀ ਸਾਵਧਾਨੀ ਨਾਲ ਅੱਖੋਂ ਓਹਲੇ ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਸਿਸਰ ਕੁਮਾਰ ਭਾਦੁੱੜੀ ਬੰਗਾਲੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅੱਧੀ ਸਦੀ ਤੱਕ ਹਾਵੀ ਰਿਹਾ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਅਭਿਨੈ ਕਲਾ ਨੂੰ ਨਵੀਆਂ ਸਿਖਰਾਂ ਉੱਤੇ ਪਹੁੰਚਾ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਬਾਕੀ ਸਾਰਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਇਹੀ ਵਿਅਕਤੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਡੰਬਰ ਪੂਰਣ ਭਾਸ਼ਣਕਾਰੀ ਦੀ ਅਭਿਨੈ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਯਥਾਰਥਕ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕੀਤਾ ਸੀ।

3

ਉਪਰੋਕਤ ਇਹ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਅਤੇ ਵਿਰੋਧ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪਹਿਲੇ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਇਸ ਨੇ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਚਲਣ ਤੋਂ ਇਨਕਾਰ ਕਰ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਟੈਗੋਰ ਦਾ ਰੋਸ ਉੱਚੇ ਪੱਧਰ ਦਾ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਉਪਯੋਗੀ ਬੁਰਾਈ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਸਦੀਵੀ ਚੰਗਿਆਈ ਦਾ ਰੋਸ ਸੀ। ਫਿਰ ਵੀ ਥੋੜ੍ਹੇ ਜਿਹੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਨੇਕ ਮੰਤਵ ਦੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਬਰ ਨਾਲ ਉਡੀਕ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਉਹ ਛੇਤੀ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਉਪਾਅ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਨਵੀਂ ਜਾਗ੍ਰਤ ਰਾਜਸੀ ਚੇਤੰਨਤਾ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਬੀਤੇ ਸਮੇਂ ਲਈ ਮਾਣ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤਾ ਸੀ ਪਰ ਪੱਛਮੀ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਨੇ ਅੰਨ੍ਹੀ ਸ਼ਲਾਘਾ ਲਈ ਨਫ਼ਰਤ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਕਲਾਸਕੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਰੂਪਾਂਤਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਜੋ ਵਿਅਕਤੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਚਲਾਉਂਦੇ ਸਨ ਉਹ ਅਨਪੜ੍ਹ ਸਨ। ਕੇਵਲ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਹੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਨੁਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਦਿਲਚਸਪੀ ਜ਼ਾਹਰ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦਾ ਕਾਲਜ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਜੀਵਨ ਤੋਂ ਹੀ ਮੰਚ ਦਾ ਤਜਰਬਾ ਸੀ। ਆਧੁਨਿਕ ਵਿਧੀ ਅਨੁਸਾਰ ਜਿਵੇਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ, ਇਸ ਬਾਰੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਉਹ ਅਜੇਹੀ ਕਿਸੇ ਰੰਗਮੰਚ ਲਹਿਰ ਬਾਰੇ ਹਾਲੇ ਨਹੀਂ ਸੋਚ ਰਹੇ ਸਨ। ਇਹ ਤਾਂ ਕੇਵਲ ਇਕ ਤਜਰਬਾ ਹੀ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਉਸ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕਰਮ ਵਜੋਂ ਹੋਇਆ

ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਅਨਪੜ੍ਹ ਲੋਕ ਚਲਾਉਂਦੇ ਸਨ । ਤਾਮਿਲਨਾਡੂ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਨਫ਼ਰਤ ਏਨੀ ਵੱਧ ਗਈ ਸੀ ਕਿ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਹੀ ਕੋਈ ਕੋਈ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੋਂਦ ਨੂੰ ਮੰਨਦਾ ਸੀ । ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਤਾਮਿਲ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਆਰੰਭ ਕੇਵਲ 1904 ਵਿਚ ਬੱਝਿਆ ਜਦੋਂ ਸੰਬੰਦ-ਮੁਦਲੀਅਰ ਦੀ ਗ਼ੈਰ ਪੇਸ਼ਾਵਾਰ 'ਸੁਗੁਨ ਵਿਲਾਸ ਸਭਾ' ਨਾਂ ਦੀ ਸਭਾ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਈ । ਉਚ ਪਰਿਵਾਰਾਂ ਦੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕ ਇਸ ਦੇ ਮੈਂਬਰ ਸਨ । ਇਸ ਤੋਂ ਚਾਰ ਸਾਲ ਬਾਅਦ ਬੰਗਲੋਰ ਵਿਚ 'ਐਮੇਚਿਓਰ ਡਰਾਮੈਟਿਕ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ । ਆਪਣੀ ਤਰੱਕੀ ਦੇ ਤੀਹ (30) ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਨੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚੋਂ ਨਿਪੁੰਨ ਅਦਾਕਾਰ, ਸੂਝਵਾਨ ਆਲੋਚਕ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਲਿਆਉਣ ਦਾ ਫ਼ਖ਼ਰ ਹਾਸਲ ਕੀਤਾ । ਇਹ ਸਭ ਤੋਂ ਮੁੱਢਲੀ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਸਭਾ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਕਈ ਸਾਲਾਂ ਤੱਕ ਕੇਵਲ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਣ ਵਾਲਾ ਇਕ ਮਾਸਿਕ ਪੱਤਰ ਜਾਰੀ ਕੀਤਾ ਸੀ । ਇਸ ਮਾਸਿਕ ਪੱਤਰ ਦਾ ਨਾਂ 'ਰੰਗਭੂਮੀ' ਸੀ ।

ਲਗਭਗ 1920 ਵਿਚ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਘਟਨਾ ਵਾਪਰੀ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸੇਧ ਦਿਤੀ ਸੀ । ਇਕ ਆਧੁਨਿਕ ਪੜ੍ਹਿਆ ਲਿਖਿਆ ਨੌਜਵਾਨ ਜੋ ਕਿ ਉਚ ਸਭਿਆ ਪਰਵਾਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਜੋ ਇੰਗਲੈਂਡ ਤੋਂ ਉੱਚ ਵਿਦਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਕੇ ਆਇਆ ਸੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਦਿਆ ਵੱਲ ਝੁਕ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਕੰਨ੍ਹੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ । ਉਹ ਐਮੇਚਿਓਰ ਡਰਾਮੈਟਿਕ ਐਸੋਸੀਏਸ਼ਨ ਦਾ ਇਕ ਸਿਰਕੱਢ ਮੈਂਬਰ ਸੀ । ਉਸ ਦਾ ਨਾਂ ਟੀ. ਪੀ. ਕੈਲਾਸਮ ਸੀ ਅਤੇ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ 'ਟੋਲੂ ਗੱਟੀ' (ਖੋਖਲਾ ਅਤੇ ਨਿੱਗਰ) ਰੱਖਿਆ ਸੀ । ਅਸਲੀਅਤ ਵਿਚ 'ਟੋਲੂ ਗੱਟੀ' ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਸੀ । ਇਸ ਵਿਚ ਤਿੰਨ ਛੋਟੇ ਛੋਟੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸਨ ਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਇਕ ਭੂਮਿਕਾ ਅਤੇ ਅਖ਼ੀਰ ਵਿਚ ਅੰਤਿਕਾ ਨੂੰ ਇਸ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਗਿਆ ਸੀ । ਇਸ ਵਿਚ ਕੁਝ ਤੱਤ ਤਾਂ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹੀ ਸਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਆਦਰਸ਼ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਪੂਰਣ ਖਲਨਾਇਕ, ਜੋ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਹੁੰਦੇ ਸਨ । ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਵੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ ਸੀ । ਕਿਉਂਕਿ ਪਹਿਲੇ ਹੀ ਪਲਾਂ ਵਿਚ ਗ਼ੈਰ ਰਵਾਇਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾਵਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਬਿਠਾਈ ਰਖਦੀਆਂ ਸਨ । ਇਸ ਦੇ ਆਰੰਭ ਵਿਚ ਕੋਈ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਨਾ ਹੀ ਕਿਸੇ ਦੇਵੀ ਦੀ ਆਰਾਧਨਾ ਸੀ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਗੀਤ ਸੀ । ਜਿਉਂ ਹੀ ਪਰਦਾ ਉਠਦਾ ਹੈ । (ਵਿਚ ਪਰਦੇ ਦੀ ਵੀ ਕੋਈ ਲੋੜ ਨਹੀਂ) ਤਾਂ ਲੇਖਕ ਖ਼ੁਦ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆਉਂਦਾ ਅਤੇ ਮੈਸੂਰ ਦੇ ਮਹਾਰਾਜੇ ਦੇ ਭਰਾ ਯੁਵਰਾਜ ਦੇ ਸਨਮਾਨ ਵਜੋਂ ਇਕ ਕਵਿਤਾ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ । ਫਿਰ ਉਹ ਇਕ ਟੁੱਟਿਆ ਹੋਇਆ ਮੂੰਹ ਵੇਖਣ ਵਾਲਾ ਸ਼ੀਸ਼ਾ ਬਾਹਰ ਕੱਢਦਾ

ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਵਿਚ ਵੇਖਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਗੀਤ ਨੂੰ ਜਾਰੀ ਰਖਦਾ ਹੋਇਆ ਆਪਣੀ ਤਾਰੀਫ਼ ਵਿਚ ਗਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਆਪਣਾ ਭਾਸ਼ਣ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਉਸ ਭਾਸ਼ਾ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਉਹ ਖੁਦ ਰੋਜ਼ਮਰਾ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਬੋਲਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸਥਾਨਕ ਬੋਲੀ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਦਾ ਮਿਸ਼ਰਣ ਵੀ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਇਕ ਸੰਚਾਲਕ (ਨਿਰਮਾਤਾ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ) ਦੋਸਤ ਹੈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਕਿ ਲੇਖਕ ਨਾਟਕ ਬਾਰੇ ਚਰਚਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਲੇਖਕ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, ਪਹਿਲਾਂ ਮੈਂ ਇਹ ਦੱਸ ਦੇਵਾਂ ਕਿ ਇਹ ਕੋਈ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਇਹ ਤਾਂ ਭਾਸ਼ਣਾ ਦੀ ਇਕ ਲੜੀ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਮੈਂ ਭਾਸ਼ਣ ਦੇਣ ਦਾ ਐਲਾਨ ਕੀਤਾ ਤਾਂ ਕੋਈ ਵੀ ਨਹੀਂ ਆਇਆ, ਇਸ ਲਈ ਮੈਂ ਹੁਣ ਇਸ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਵਜੋਂ ਐਲਾਨ ਕਰਦਾ ਹਾਂ।"ਅਸੀਂ ਲੇਖਕ ਦੇ ਵਿਅੰਗ ਦਾ ਨਿਸ਼ਾਨਾ ਜਾਣਦੇ ਹਾਂ। ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਜੋ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿਖਾਏ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਲੰਮੀਆਂ ਤਕਰੀਰਾਂ ਜੋ ਕਿ ਤਕਰੀਬਨ ਨਿਬੰਧ ਵਾਂਗ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ ਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਕਰੀਰਾਂ ਵਿਚ ਪਵਿੱਤਰਤਾ ਅਤੇ ਸਚਾਈ ਆਦਿ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਲਿਆ ਹੁੰਦਾ ਸੀ।

ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਤਿੰਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚਲੀ ਕਹਾਣੀ ਦੋ ਭਾਰਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੀ ਹੈ। ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਾਂ ਮੱਧੂ ਅਤੇ ਪੁਟੂ ਹੈ। ਮੱਧੂ ਪੜ੍ਹਾਈ ਵਿਚ ਬਿਲਕੁਲ ਨਖਿੱਦ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਪਰ ਉਸ ਵਿਚ ਹੋਰ ਅਜੇਹੇ ਗੁਣ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜੋ ਇਕ ਨੌਜਵਾਨ ਨੂੰ ਅਪਨਾਉਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ। ਪੱਟੂ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਕਰਨ ਦਾ ਭਵਿੱਖ ਬੜਾ ਉੱਜਵਲ ਹੈ। ਉਹ ਪਰਿਵਾਰ ਦੇ ਹੋਰ ਜੀਆਂ ਨੂੰ ਹੇਠੀ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਨਾਲ ਵੇਖਦਾ ਹੈ। ਪਿਤਾ ਪੁਟੂ ਨੂੰ ਸਲਾਹੁਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮੱਧੂ ਨੂੰ ਕੋਸਦਾ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਮਾਂ ਬੀਮਾਰੀ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਮੰਜੇ ਉੱਤੇ ਪਈ ਹੈ। ਅੰਤਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਘਰ ਨੂੰ ਅੱਗ ਲੱਗਦੀ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਪੁਟੂ ਕੋਈ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਦਰਸਾਉਂਦਾ ਹੋਇਆ ਉਥੋਂ ਖਿੱਸਕ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਪਰ ਮੱਧੂ ਆਪਣੀ ਜਾਨ ਨੂੰ ਖ਼ਤਰੇ ਵਿਚ ਪਾ ਕੇ ਹੋਰਾਂ ਨੂੰ ਬਚਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਅਖ਼ੀਰ ਵਿਚ ਪਿਤਾ ਨੂੰ ਇਕ ਗਵਾਂਢੀ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ, "ਸ੍ਰੀਮਾਨ ਜੀ, ਹੁਣ ਤੁਸੀਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਫ਼ਰਕ ਵੇਖ ਸਕਦੇ ਹੋ। ਇਸ ਨਾਲ ਕੀ ਫ਼ਰਕ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਜੇ ਕੋਈ ਇਮਤਿਹਾਨ ਵਿਚ ਪਾਸ ਜਾਂ ਫੇਲ੍ਹ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ? ਜੋ ਖੋਖਲਾ ਹੈ ਉਹ ਖੋਖਲਾ ਹੈ ਉਹ ਖੋਖਲਾ ਹੀ ਰਹੇਗਾ ਅਤੇ ਜੋ ਨਿੱਗਰ ਹੈ ਉਹ ਹਮੇਸ਼ਾਂ ਨਿੱਗਰ ਹੀ ਰਹੇਗਾ।" ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅੰਤਿਕਾ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਇਕ ਲੰਮੀ ਤਕਰੀਰ ਰਾਹੀਂ ਵਿਦਿਅਕ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਦੇ ਨੁਕਸ ਅਤੇ ਹਾਨੀਆਂ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਦਾ ਹੈ।"

ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਦੱਸਿਆ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ 50 ਸਾਲ ਬਾਅਦ ਕੋਈ ਵੀ ਇਸ ਨੂੰ ਇਕ ਮਹਾਨ ਨਾਟਕ ਮੰਨਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗਾ। ਲੇਖਕ ਆਪ ਵੀ ਇਸ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਭੁਲੇਖਾ ਨਹੀਂ ਰਖਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਇਹ ਪਹਿਲਾ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ

ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਪਾਤਰ ਹੀ ਆਮ ਸਾਧਾਰਣ ਵਿਅਕਤੀ ਨਹੀਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਆਮ ਸਾਧਾਰਣ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਸੀ। ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਅਜੇਹਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸੀ ਜੋ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਮੱਧ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੀ ਮਨੋਵ੍ਰਿਤੀ ਨੂੰ ਸਾਕਾਰ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਪਹਿਲੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਚ ਜਨ ਸਾਧਾਰਣ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਦਾ ਕਮਰਾ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਅਤੇ ਅਗਲੇ ਦੋ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਘਰ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਕਮਰਿਆਂ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਜਦੋਂ ਦੂਜਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸ਼ੁਰੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਲੇਖਕ ਉਸ ਦਾ ਵਰਣਨ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਕਰਦਾ ਹੈ। 'ਇਹ ਹੀਰਿਆਨਿਯਾ (ਪਿਤਾ) ਦਾ ਘਰ ਹੈ, ਸਾਹਮਣੇ ਕਮਰੇ ਵਿਚ ਹੀਰਿਆਨਿਯਾ ਦੀ ਪਤਨੀ (ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਭਗੀਰਥਮਾਂ ਹੈ) ਬੀਮਾਰ ਪਈ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨੇੜੇ ਹੀ ਉਸ ਦਾ ਛੋਟਾ ਬੱਚਾ ਪੰਘੂੜੇ ਵਿਚ ਸੁਤਾ ਪਿਆ ਹੈ। ਪੁਟੂ ਇਕ ਮੇਜ਼ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਬੈਠਾ ਹੋਇਆ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਕਿਤਾਬਾਂ ਬਿਖਰੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਪਈਆਂ ਹਨ। ਮੱਧੂ ਦਾ ਮੇਜ਼ ਵੀ ਉਥੇ ਹੈ ਜਿਸ ਉੱਤੇ ਗੇਂਦ ਅਤੇ 'ਡੈਨਡੂਸ' ਰਖੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਇਹ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕੀਤਿਆਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪੁਟੂ ਇਕ ਕਿਤਾਬੀ ਕੀੜਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮੱਧੂ ਬਾਹਰ ਖੇਡਣ ਦਾ ਸ਼ੌਕੀਨ ਹੈ। ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਅਸੀਂ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਜਿਥੇ ਨਿਰਜੀਵ ਵਸਤਾਂ ਵੀ ਕੁਝ ਕਹਿੰਦੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਜਾਪਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਹ ਹੋਰਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਖਰੀਆਂ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਇਥੇ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਮੰਚ ਹੈ ਜੋ ਅੱਖਾਂ ਨੂੰ ਤ੍ਰਿਪਤ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕੁਝ ਪੁੱਛਣ ਅਤੇ ਸਮਝਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਹ ਪਹਿਲਾ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਥੋੜੇ ਜਿਹੇ ਖ਼ਰਚੇ ਉੱਤੇ ਬੜੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ।

ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਅੰਗ ਦੱਖਣ ਦੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਅਤੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਦੋਨਾਂ ਰੰਗਮੰਚਾਂ ਦਾ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਉਨ੍ਹੀਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕੇ ਤੋਂ ਵੀ ਪਹਿਲਾਂ ਤੇਲਗੂ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਗੁਰਜ਼ਾਦ ਅੱਪਾਰਾਓ ਵਰਗੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਬੜੇ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸਮਾਜਕ ਵਿਅੰਗ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਸਨ। (ਗੁਰਜ਼ਾਦ ਅੱਪਾਰਾਓ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਕੰਨਿਆਸ਼ੁਲਕਮ' ਇਕ ਕਲਾਸਿਕ ਦਾ ਦਰਜਾ ਰਖਦਾ ਸੀ) ਤਾਮਿਲ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾ ਪ੍ਰਸਿਧ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ 'ਦੰਭਕਾਰੀ ਵਿਲਾਸਮ' ਜਿਸ ਦਾ ਲੇਖਕ ਕਾਸ਼ੀ ਵਿਸ਼ਵਾਨਾਥ ਮੁਦਾਲੀਅਰ ਸੀ, ਵੀ ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਇਕ ਵੱਖਰੀ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਇਸੇ ਹੀ ਸਦੀ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਦੋ ਦਹਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸਨ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਵਾਰਤਕ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ 7 ਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਲਈ ਕੋਈ ਸਥਾਨ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਤੋਂ ਝਿੱਜਕਦੇ

ਸਨ । ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸਕੂਲਾਂ ਅਤੇ ਕਾਲਜਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ । ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵੇਸ਼-ਭੂਸ਼ਾ ਅਤੇ ਮੰਚ ਸਮੱਗਰੀ ਦੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਪੈਂਦੀ ਸੀ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਾਸਤੇ ਕਿਸੇ ਖ਼ਾਸ ਮੰਚ ਦੀ ਵੀ ਲੋੜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ । ਕੋਈ ਵੀ ਥੜਾ ਮੰਚ ਦਾ ਕੰਮ ਦੇ ਸਕਦਾ ਸੀ । ਕਾਲਜਾਂ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾ ਨੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦ ਰਖ ਦਿਤੀ ਸੀ ।

40-50 ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਿਚ ਨਵ-ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਆ ਰਹੀ ਸੀ । ਤਕਰੀਬਨ ਸਾਰੀਆਂ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਅਤੇ ਰੂਪਾਂਤਰ ਬਹੁਤੀ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਰਹੇ ਸਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਕੁ ਨਾਟਕ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕਾਲਜ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਸਨ । ਆਪਣੀ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਇੱਛਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਕੁਦਰਤੀ ਸੀ । ਉਹ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਆਧੁਨਿਕ ਅਤੇ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਦੇਖਣ ਯੋਗ ਬਣਾਉਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ ।

ਇਸ ਲਈ ਜਿਥੇ ਕਿਤੇ ਵੀ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਉਥੇ ਹੀ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਨੌਜਵਾਨ ਇਕ ਮੰਡਲੀ ਬਣਾ ਲੈਂਦੇ ਸਨ । ਕੁਝ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਮੰਡਲੀ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਸਮਰਪਿਤ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਸੀ ਜੋ ਪਹਿਲਾਂ ਕਦੇ ਵੀ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਨਹੀਂ ਸੀ ਆਇਆ ਹੁੰਦਾ । 1909 ਵਿਚ ਬਨਾਰਸ ਵਿਚ ਭਾਰਤੇਂਦੂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਨਾ ਹੇਠ ਇਕ ਮੰਡਲੀ ਬਣਾਈ ਗਈ ਜੋ ਕਿ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਭਾਰਤੇਂਦੂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੀ ਸੀ । ਵੀਹ ਸਾਲਾਂ ਬਾਅਦ (1927 ਵਿਚ) ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਮੰਡਲੀ ਵਾਸੂਦੇਵਾ ਵਿਨੋਦਿਨੀ ਸਭਾ ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਬਾਗਲਕੋਟ ਨਾਮਕ ਸਥਾਨ ਤੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਲੇਖਕ ਵਾਸੂਦੇਵ-ਅਚਾਰੀਆ ਕੇਰੂਰ ਦੀ ਯਾਦ ਵਿਚ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ । ਕੇਰੂਰ ਦੁਆਰਾ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਕਿ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਨਾਂ ਭਾਰਤੀ ਨਾਵਾਂ ਅਨੁਸਾਰ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਵਾਤਾਵਰਣ ਵਾਂਗ ਹੀ ਉਸਾਰਿਆ ਗਿਆ ਸੀ, ਬਹੁਤ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸਨ । ਗੋਲਡਸਮਿੱਥ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ੀ ਸਟੂਪਸ ਟੂ ਕੌਂਕਰ' ਉਸ ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸ਼ਾਹਕਾਰ ਹੈ । ਗੋਲਡਸਮਿੱਥ ਦੇ ਇਸ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਜਾਣਨ ਵਾਲਾ ਵੀ ਇਸ ਰੂਪਾਂਤਰ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਉੱਤੇ ਸ਼ੱਕ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ । ਅਤੇ ਜਦ ਤੱਕ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਸੰਸਥਾ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਹੋਣੀ ਸੀ ਕੰਨੜ ਮੰਚ ਇਸ ਹੀਰੇ ਤੋਂ ਵਾਂਝਾ ਰਹਿ ਗਿਆ ਸੀ ।

ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮੰਦਰਾਂ ਅਤੇ ਮਹੱਲਾਂ ਨੇ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਕੀਤਾ ਸੀ । ਮਧਕਾਲੀਨ ਤੇ ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪਬਲਿਕ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਪ੍ਰਫੁਲਤ

ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕ ਕਾਲਜਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਇਹ ਤਿੰਨੇਂ ਹੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤੀ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰੀਆਂ ਸਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਜੋ ਕਿ ਬਹੁਤ ਸਮੇਂ ਤਕ ਪਾਰਸੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮਾਡਲਾਂ ਨਾਲ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਸੀ, ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਮੰਚ 1913 ਵਿਚ ਮਿਸਿਜ਼ ਨੋਰਾ ਰਿਚਰਡਜ਼ ਦੇ ਜਤਨਾਂ ਨਾਲ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਇਆ। ਨੋਰਾਰਿਚਰਡਜ਼ ਕਾਲਜ ਵਿਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਪ੍ਰੋਫੈਸਰ ਦੀ ਪਤਨੀ ਸੀ। ਪਹਿਲਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸਮਾਜਿਕ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਚੇਤੰਨਤਾ ਵਧ ਰਹੀ ਸੀ ਕੁਝ ਹੱਦ ਤੱਕ ਨੌਕਰੀ ਪੇਸ਼ਾ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣਾ ਵਧੇਰੇ ਸੁਰੱਖਿਅਤ ਸੀ। ਇਸਤਰੀ ਵਿਦਿਆ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਕਾਲਜ ਵਿਚ ਵਾਦਵਿਵਾਦ ਦਾ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਵਿਸ਼ਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹੀ ਵਿਸ਼ਾ ਗ਼ੈਰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਲਈ ਵੀ ਪ੍ਰਸਿਧ ਸੀ।

ਨਵੇਂ ਲੇਖਕਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੇ ਮੰਚ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਵਿਚ ਇਕ ਤਬਦੀਲੀ ਲੈ ਆਂਦੀ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਨਹੀਂ ਸਮਝ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਸਮਾਜਿਕ ਸੋਚਣੀ ਵਿਚ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਲਿਆਉਣ ਦੀ ਕੋਈ ਸਹਾਇਤਾ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਮੁੱਢਲੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਇਹ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ ਕੋਈ ਸਮੱਸਿਆ ਪ੍ਰਧਾਨ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪ੍ਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਇਹ ਸਮੱਸਿਆ ਦਾ ਹੱਲ ਲੱਭਣ ਵਾਲੇ ਨਾਟਕ ਸਨ। ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕੋਈ ਲੇਖਕ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਦੱਸਦਾ ਸੀ ਕਿ ਇਸਤਰੀ ਵਿਦਿਆ ਨੁਕਸਾਨਦਾਇਕ ਸੀ ਜਾਂ ਲਾਭਦਾਇਕ। ਉਹ ਇਸ ਦਾ ਹਲ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਲਈ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੀ ਛੱਡਦਾ ਸੀ। ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਦੀ ਤਬਦੀਲੀ ਕਈ ਹੋਰ ਪੱਖਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਸੀ। ਇਸ ਤੱਥ ਨੂੰ ਮੰਨ ਲਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਕੇਵਲ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਇਕਾਂ ਜਾਂ ਰਾਜਿਆਂ ਨਾਲ ਹੋਣ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਕ ਨਾਟਕ ਦਾ ਮਤਲਬ ਕਿਸੇ ਗੀਤ ਜਾਂ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਿਖਾਉਣਾ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝੀ ਗਈ ਸੀ ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਦਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੱਤ ਨਹੀਂ ਸੀ ਅਤੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਇਹ ਵੀ ਮੰਨ ਲਿਆ ਗਿਆ ਸੀ ਕਿ ਇਕ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਸਾਹਿੱਤਕ ਰਚਨਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਹਾਲੇ ਤੱਕ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਛਪੇ ਹੋਏ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਸਨ ਪਰ ਇਕ ਨਵੇਂ ਯੁੱਗ ਦੇ ਉਦੈ ਹੋਣ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾਣ ਅਤੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਏ ਸਨ। ਹੁਣ ਤੱਕ ਬੰਗਾਲੀ ਅਤੇ ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਅਤੇ ਗ਼ੈਰ ਮਾਮੂਲੀ ਤੌਰ ਤੇ ਹੋਰਾਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ, ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਵੀ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਅਤੇ ਛੱਪਦੇ ਸਨ।

ਪਰ ਇਹ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਹੀ ਉਦਗਮ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਇਕਸਾਰ ਹੀ

ਲਿਖਤੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਯੁੱਗ ਦੇ ਆਉਣ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਦਿੱਤਾ ਸੀ।

4

20ਵੀਂ ਸਦੀ ਦਾ ਤੀਜਾ ਦਹਾਕਾ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਘਟਨਾ ਨਾਲ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਇਆ ਜਿਸ ਨੇ ਛੇਤੀ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਰਾਸਟਰ ਦੀ ਤਕਦੀਰ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਸਤੰਬਰ 1920 ਵਿਚ ਮਹਾਤਮਾ ਗਾਂਧੀ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਹੇਠ ਇੰਡੀਅਨ ਨੈਸ਼ਨਲ ਕਾਂਗਰਸ ਨੇ ਅਹਿੰਸਾ ਅਤੇ ਨਾਮਿਲਵਰਤਣ ਦੀ ਲਹਿਰ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਰਾਜਨੀਤਕ ਬਾਈਕਾਟ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਸਾਹਸ ਅਤੇ ਸ੍ਵੈ-ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਜਿਸ ਵਿਚ ਹਿੰਦੂ-ਮੁਸਲਿਮ ਏਕਤਾ ਅਤੇ ਇਕ ਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਆਦਰਸ਼ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਸੀ। ਰਾਜਨੀਤਕ ਲਹਿਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਇਕ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਅਤੇ ਸਮਾਜਕ ਕ੍ਰਾਂਤੀ ਸੀ। ਭਾਰਤ ਦਾ ਬੁੱਧੀਜੀਵੀ ਤਬਕਾ ਗਾਂਧੀਵਾਦੀ ਲਹਿਰ ਦੇ ਇਸ ਜਾਦੂਈ ਅਸਰ ਹੇਠ ਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਜੋ ਲੋਕ ਗਾਂਧੀ ਦੀ ਰਾਜਨੀਤਕ ਲਹਿਰ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋਏ ਸਨ ਅਤੇ ਜਿਹੜੇ ਨਹੀਂ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੋਏ ਸਨ—ਗੱਲ ਕੀ ਹਰ ਇਕ ਭਾਰਤੀ ਬੁੱਧੀਜੀਵੀ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਕ੍ਰਾਂਤੀਕਾਰੀ ਭਾਵਾਂ ਨਾਲ ਮੱਗ ਰਿਹਾ ਸੀ।

ਭਾਰਤੀ ਥੀਏਟਰ ਉੱਤੇ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਤੁਰੰਤ ਮਹਿਸੂਸ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੀ ਕਾਮਯਾਬੀ ਦੀਆਂ ਸਿੱਖਰਾਂ ਛੋਹ ਰਿਹਾ ਸੀ ਉਥੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਮਹਾਨ ਘਟਨਾ 8, ਜੁਲਾਈ 192। ਨੂੰ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਖਾਡਿਲਕਰ ਦੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ 'ਮਾਨ ਅਪਮਾਨ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਬਾਲਗੰਧਰਵ ਨੇ ਨਾਇਕਾ ਦਾ ਰੋਲ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਕ ਹੋਰ ਮਸ਼ਹੂਰ ਕਲਾਕਾਰ ਕੇਸ਼ਵਰਾਓ ਭੋਂਸਲੇ ਨੇ ਨਾਇਕ ਦਾ ਰੋਲ ਅਦਾ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਲੇਖਕ ਅਤੇ ਦੋ ਪ੍ਰਸਿਧ ਅਭਿਨੇਤਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨਾਲ ਜੋ ਰਾਸ਼ੀ ਇਕੱਠੀ ਹੋਈ ਉਸ ਨੂੰ ਮਹਾਨ ਨੇਤਾ ਲੋਕਮਾਨਿਆ ਤਿਲਕ ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਨੂੰ ਤਿਲਕ ਸਵਰਾਜ ਫੰਡ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਫੰਡ ਦਾ ਮੁੱਢ ਮਹਾਤਮਾ ਗਾਂਧੀ ਨੇ ਆਪ ਬੰਨ੍ਹਿਆ ਸੀ।

ਪਰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਗਾਂਧੀ ਦੀ ਲਹਿਰ ਨਾਲ ਇਹ ਅੰਤਿਮ ਸੰਬੰਧ ਸੀ।

ਇਸ ਤੋਂ ਛੇਤੀ ਹੀ ਬਾਅਦ ਬੇਰਹਿਮੀ ਨਾਲ ਦਬਾਓ ਪੈਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਹੁਕਮਰਾਨਾ ਦੀ ਨਾਰਾਜ਼ਗੀ ਉਠਾਉਣ ਤੋਂ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਡਰਾ ਦਿਤਾ

ਸੀ। ਬੁੱਧੀਜੀਵੀਆਂ ਦੇ ਗਿਰੋਹ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਕੇ ਅਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਨਵ-ਜਾਗਰਤ ਰਾਸ਼ਟਰਵਾਦ ਦਾ ਸੁਨੇਹਾ ਦੇਣ ਦੇ ਇਕ ਜਾਂ ਦੋ ਜਤਨ ਕੀਤੇ ਸਨ। ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਦਬਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਲਿਖਤੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ, ਦੁਬਾਰਾ ਲਿਖੇ ਗਏ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਪੰਨੇ ਹੀ ਸਨ।

ਉਹ ਭਾਰਤੀ ਜੋ ਕਿ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਹੁਕਮਰਾਨਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪਾਠਾਂ ਵਿਚ ਖਲਨਾਇਕ ਦੱਸੇ ਗਏ ਸਨ ਉਹ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਨਾਇਕ ਬਣ ਗਏ ਸਨ।

ਮਰਹੱਟਿਆਂ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚੋਂ ਲਏ ਗਏ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦੇ ਕੇ ਹਿੰਦੂ-ਮੁਸਲਿਮ ਏਕਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਲਿਖੇ ਹੀ ਜਾ ਰਹੇ ਸਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮੂਲ ਪਾਠ ਨੂੰ ਜ਼ਬਤ ਕਰਕੇ ਅਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਉੱਤੇ ਪਾਬੰਦੀ ਲਗਾ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਸੀ।

ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਜੋ ਕਿ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਸੀ, ਵੀ ਘਾਟੇ ਵਿਚ ਹੀ ਰਿਹਾ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਹੋਰਾਂ ਖੇਤਰਾਂ ਵਾਂਗ ਆਂਧਰਾ ਵਿਚ ਵੀ ਸਥਿਤੀ ਨਾਲ ਮੇਲ ਖਾਂਦੇ ਹੋਏ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੁੜ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵਿਚ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਇਸ ਜਤਨ ਨੂੰ ਦਬਾ ਦਿੱਤਾ ਸੀ।

ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨੌਜਵਾਨ ਰੰਚਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਤੋਂ ਨਿਰਾਸ਼ ਹੋ ਕੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਲਹਿਰ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣਾ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਸਨ।

ਪਰ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਪਰ ਸੁਝਾਅ ਦਿਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਲਹਿਰ ਨੇ ਨਾਟਕ-ਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਦੌਰਾਨ ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਅਜੇਹੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਹੀ ਸਨ। ਇਥੇ ਹਿੰਦੀ ਦੇ ਕਵੀ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਜੈ ਸ਼ੰਕਰ ਪ੍ਰਸਾਦ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਨਾ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਇਸੇ ਦੌਰਾਨ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਸਨ। ਪ੍ਰਮੁਖ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਸਾਦ ਇਕ ਕਵੀ ਸੀ। ਉਹ ਕਾਰਜ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਬਾਹਰੀ ਜਗਤ ਦੇ ਇਸ ਅਪੂਰਣ ਪ੍ਰਗਟਾ ਨਾਲੋਂ ਅੰਤਰੀਵ ਮਨ ਦੀ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲਤਾ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਰੁੱਚੀ ਰਖਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਗੱਲ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਆਪਣਾ ਇਕ ਖਾਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਦਰਸਾਉਣ ਲਈ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚੋਂ ਵਿਸ਼ੇ ਦੀ ਚੋਣ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਉਹ ਕੇਵਲ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਤੋਂ ਹੀ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋਇਆ ਸੀ ਸਗੋਂ ਆਦਰਸ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਪਿਆਰ ਤੋਂ ਵੀ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਸੀ।

ਜੋ ਤਕਨੀਕ ਉਸ ਨੇ ਅਪਨਾਈ, ਉਸ ਤੋਂ ਸਾਫ਼ ਜ਼ਾਹਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ

ਆਪਣੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਪਸੰਦ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਪਾਤਰ ਪ੍ਰਚਲਿਤ ਰਵਾਇਤ ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵਖਰੀ ਕਿਸਮ ਦੇ ਹਨ। ਅਸਲੀਅਤ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਨਾਂ ਦੀ ਕੋਈ ਚੀਜ਼ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਉਹ ਸਾਰੇ ਦੇ ਸਾਰੇ ਲੇਖਕ ਦੀ ਮੂੰਹ ਬੋਲੀ ਹੀ ਬੋਲਦੇ ਸਨ, ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਕਰ ਰਹੇ ਹੋਣ ਜਾਂ ਲੰਮੀਆਂ ਤਕਰੀਰਾਂ ਦੇ ਰਹੇ ਹੋਣ, ਸਭ ਵਿਚ ਲੇਖਕ ਖ਼ੁਦ ਬੋਲਦਾ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦਾ ਸੀ। ਇਹ ਤਕਰੀਰਾਂ ਜਾਂ ਤਾਂ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤੀ ਜਾਂ, ਭਾਵਾਤਮਕ ਤੇ ਜਾਂ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਕਿਸਮ ਦੀਆਂ ਹੁੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਨੇੜਿਓ ਨਹੀਂ ਜਾਣ ਸਕਦੇ ਸਾਂ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਕਲੀ ਜਿਹੀ ਗੱਲਬਾਤ ਇਕ ਫ਼ਾਸਲਾ ਜਿਹਾ ਬਣਾਈ ਰਖਦੀ ਸੀ।

ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਅਸੀਂ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਜੋ ਆਪਣੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਅਕਤਿਤਵ ਉੱਤੇ ਛੱਡਦਾ ਹੈ। ਉਹ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਪਣੀਆਂ ਮਨੋ-ਵ੍ਰਿਤੀਆਂ ਨੂੰ ਜ਼ਾਹਰ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਦੂਜਾ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਸਾਦ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਟੱਕਰ ਨੂੰ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਹੈ। ਟੱਕਰ ਦਾ ਮਤਲਬ ਦੇਵਤਿਆਂ ਅਤੇ ਦੈਂਤਾਂ ਦਾ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਮੁਕਾਬਲਾ ਨਹੀਂ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਂ ਹੀ ਆਦਰਸ਼ ਨਾਇਕ ਅਤੇ ਪੂਰਣ ਖਲਨਾਇਕ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਹੈ। ਟੱਕਰ ਤਾਂ ਇਕੋ ਹੀ ਆਦਮੀ ਵਿਚ ਵੀ ਵਾਪਰ ਸਕਦੀ ਹੈ, ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਉਸ ਦੀ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਕਰਤੱਵ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਵਿਚ ਟੱਕਰ ਦਰਸਾਈ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਟੱਕਰ ਦਾ ਮਤਲਬ ਇਕ ਆਦਮੀ ਦਾ ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਝਗੜਾ ਹੋਣ ਤੋਂ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਦੋ ਸਭਿਆਚਾਰ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਆਹਮੋ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਚੰਦਰਗੁਪਤ ਵਿਚ ਯੂਨਾਨੀ ਅਤੇ ਹਿੰਦੂ ਸਭਿਆਚਾਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਟੱਕਰ ਉਤਪਨ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪ੍ਰਸਾਦ ਦਾ ਅੰਦਰਲਾ ਕਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਉਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਉਹ ਸਮਾਂ ਅਨੁਕੂਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਬੁਧੀਜੀਵੀ ਜੋ ਕਿ ਇਕੱਲਿਆਂ ਹੀ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉਪਯੋਗੀ ਬਣਾ ਸਕਦੇ ਸਨ, ਉਹ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸਰਗਰਮ ਸਿਆਸਤ ਦੇ ਉਤਾਰ ਚੜਾਓ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਰੁੱਚੀ ਰਖਦੇ ਸਨ। ਇਸ ਸਭ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਕ ਨਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਪ੍ਰਸਾਦ ਦੀ ਦੇਣ ਤੋਂ ਇਨਕਾਰ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ।

5

1930 ਤੱਕ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਚਿੰਨ੍ਹ ਲਗਭਗ ਜੜ੍ਹਾਂ ਪਕੜ ਰਹੇ ਸਨ।

ਸਖ਼ਤੀ ਵਾਲੇ ਤਰੀਕੇ ਵਰਤ ਕੇ ਸਰਕਾਰ ਸਿਆਸੀ ਅੰਦੋਲਨ ਨੂੰ ਦਬਾ ਸਕੀ ਸੀ ਜਾਂ ਨਹੀਂ ਦਬਾ ਸਕੀ ਪਰ ਉਹ 1920 ਵਿਚ ਉਠੀ ਨਵ-ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਦਬਾ ਸਕਦੀ ਸੀ। ਦਸਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਵਿਚ ਹੀ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸਾਹਿੱਤ ਦੇ ਫੁੱਲ ਖਿੱੜ ਗਏ ਸਨ। ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਖੋਜ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਦੀ ਸੰਖੇਪਤਾ ਨੇ ਕਾਲਜ ਥੀਏਟਰ ਦੀ ਹੌਂਸਲਾ ਅਫ਼ਜ਼ਾਈ ਕੀਤੀ ਸੀ। 1930 ਅਤੇ 1939 ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ। ਇਸ ਦੇ ਗੁਣ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਇਤਨੀ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕਾਲਜਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਰੁੱਝੇਵਿਆਂ ਵਿਚ ਰਖਦਾ ਸੀ। ਕਸ਼ਮੀਰ, ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਖੇਤਰ ਹੈ, ਜਿਸ ਦਾ ਮੁਸ਼ਕਲ ਨਾਲ ਹੀ ਇਸ ਕਹਾਣੀ ਵਿਚ ਜ਼ਿਕਰ ਆ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਉਥੇ ਸਾਨੂੰ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਐਸ. ਪੀ. ਕਾਲਜ ਦੀ ਐਮੇਚਿਓਰ ਡਰਾਮੈਟਿਕ ਕਲੱਬ ਨੇ 1938 ਵਿਚ ਕਸ਼ਮੀਰੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮੁੜ ਸੁਰਜੀਤ ਕਰਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਸਾਨੂੰ ਪਤਾ ਲੱਗਿਆ ਹੈ ਕਿ 1935 ਅਤੇ 1947 ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ 70 ਪ੍ਰਤੀਸ਼ਤ ਨਾਟਕ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ।

1920 ਤੋਂ 1930 ਤੱਕ ਦਸ ਸਾਲ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ, ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਬਿਖਰ ਜਾਣ ਨਾਲ ਜੋ ਖ਼ਲਾਅ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਉਹ ਹੁਣ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਦੀ ਇਕ ਨਵੀਂ ਪੀੜ੍ਹੀ ਨਾਲ ਭਰਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਇਹ ਨੌਜਵਾਨ ਕੇਵਲ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਰੁੱਚੀ ਹੀ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ ਸਗੋਂ ਭਾਰਤ ਤੋਂ ਬਾਹਰਲੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਨਾਲ ਵੀ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਸਨ। ਆਂਧਰਾ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿ ਬੀਲਾਰੀ ਦੇ ਇਲਾਕੇ ਦਾ ਟੀ. ਰਾਘਵ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨ ਨਾਲ ਇਕ ਮਹਾਨ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਚੁਕਾ ਸੀ, ਉਸ ਨੇ 1928 ਵਿਚ ਇਕ 'ਨਾਟਯਕਲਾ-ਪ੍ਰੀਸ਼ਦ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਇਸ ਦਾ ਮੰਤਵ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾ ਦੀ ਹੌਂਸਲਾ ਅਫ਼ਜ਼ਾਈ ਕਰਨਾ ਸੀ। 1930 ਵਿਚ ਆਂਧਰਾ ਦੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਇਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਸਥਾਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਉਸ ਨੇ ਰਾਜਾਮਾਨਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਥਾਪੇਵਾਰੀਦੀ' (ਕਿਸ ਦਾ ਕਸੂਰ) ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਬਿਲਕੁਲ ਇਕ ਨਵੀਂ ਕਿਸਮ ਦਾ ਨਾਟਕ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਨਵੇਂ ਹੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। 1932 ਵਿਚ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਨੌਜਵਾਨ ਉਤਸ਼ਾਹੀ ਬੁੱਧੀਜੀਵੀਆਂ ਦੇ ਇਕ ਗਿਰੋਹ ਨੇ ਇਕ ਨਵੇਂ ਸੰਗਠਨ ਦਾ ਆਰੰਭ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ 'ਨਾਟਯ ਮਨਵਨਤਰ ਲਿਮਟਿਡ' ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ, ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ 'ਅੰਧਲਿਆਚੀ ਸ਼ਾਲ਼ਾ' ਸੀ। ਇਹ ਨਾਰਵੇ ਦੇ ਇਕ ਨਾਟਕ ਦਾ

ਰੂਪਾਂਤਰ ਸੀ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੌਜਵਾਨ ਬੁੱਧੀਜੀਵੀਆਂ ਦੇ ਗਿਰੋਹ ਨੇ, ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਢੰਗ ਵਿਰੁੱਧ, ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਰੁੱਧ, ਭਾਸ਼ਣਾ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ, ਬਿਆਨੀਆ ਮਨ-ਬਚਨੀ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ, ਰੰਗ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਕੱਪੜੇ ਦੇ ਪਰਦਿਆਂ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਜੋ ਕਿ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੇ ਅੰਤ ਸਮੇਂ ਉਪਰ ਵਲ ਲਪੇਟੇ ਜਾਂਦੇ ਅਤੇ ਹੇਠਾਂ ਵਲ ਖੁਲ੍ਹਦੇ ਸਨ, ਗੱਲ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਵਧਾ ਚੜ੍ਹਾ ਕੇ ਉਸ ਉਪਰ ਵਾਧੂ ਜ਼ੋਰ ਦੇਣ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ, ਬਿਨਾ ਮਤਲਬ ਤੋਂ ਵਾਰਤ'ਲਾਪ ਦੇ ਵਿਚੇ ਹੀ ਗਾਣੇ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦੇਣਾ, ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਿਤਾਰਿਆਂ ਦੇ ਦਰਜੇ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾ ਦੇਣਾ, ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਪੱਖ ਜਾਂ ਵਿਪੱਖ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣਾ, ਭੈੜੇ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਆਦਮੀਆਂ ਦਾ ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਅਭਿਨੈ ਕਰਨਾ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਕ ਸੰਗਠਿਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਰੋਸ ਦਾ ਪ੍ਰਗਟਾਵਾ ਕੀਤਾ ਸੀ ।" (ਦੀ ਮਰਾਠੀ ਥੀਏਟਰ-ਪੰਨਾ 51) ਇਹ ਇਕੋ ਵਾਰੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਮੌਤ ਦੀ ਸੂਚਨਾ ਸੀ ਅਤੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸੀ । ਇਹ ਸਾਹਸੀ ਕੰਮ ਆਪਣੇ ਹੀ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦੇ ਕਾਰਨ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦੇਰ ਦਾ ਰਹਿ ਸਕਿਆ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਮੋਢੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਅਨੰਤ ਕਾਨੇਕਰ ਵਰਗੇ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਕੇ. ਨਰਾਇਣ ਕਾਲੇ ਵਰਗੇ ਨਵੇਂ ਨਿਰਮਾਤਾ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ, ਅਤੇ ਕੇਸ਼ਵਰਾਓ ਦਾਤੇ ਵਰਗੇ ਮਹਾਨ ਅਭਿਨੇਤਾ ਸ਼ਾਮਿਲ ਸਨ । ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਉਪਰ ਕਥਿਤ ਤੈਲਗੂ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਔਰਤਾਂ, ਔਰਤਾਂ ਦਾ ਹੀ ਅਭਿਨੈ ਕਰਦੀਆਂ ਸਨ । ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰਨ ਦੇ ਰਸਤੇ ਉੱਤੇ ਸੀ ।

ਇਸੇ ਸਮੇਂ ਕਰਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਈ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆਏ । ਕੇ. ਵੀ. ਪੁਟੱਪਾ ਵਰਗੇ ਨੌਜਵਾਨ ਕਵੀ ਅਤੇ ਬੀ. ਐਮ. ਸ੍ਰੀ ਕਾਂਤੇਯ ਵਰਗੇ ਵਿਦਵਾਨ, ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਰਹੇ ਸਨ । ਬੀ. ਐਮ. ਸ੍ਰੀ ਕਾਂਤੇਯ ਪੁਰਾਤਨ ਕੰਨ੍ਹੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ, ਯੂਨਾਨੀ ਦੁਖਾਂਤ ਦੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਉੱਤੇ 'ਅਸ਼ਵਾਥਾਮਨ' ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਚੁੱਕਾ ਸੀ । ਇਹ ਨਾਟਕ ਕਾਲਜ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਅਤੇ ਅਧਿਆਪਕਾਂ ਨੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਸਨ । ਮਸਤੀ ਵੈਂਕਟੇਸ਼ ਆਈਅੰਗਰ ਅਤੇ ਸੀ. ਕੇ. ਵੈਂਕਟਰਮੱਈਆ ਵਰਗੇ ਸਥਾਪਤ ਲੇਖਕ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖ ਰਹੇ ਸਨ । ਇਬਸਨ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਬੰਗਲੌਰ ਦੇ ਏ. ਡੀ. ਏ. ਨੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਸੀ ਜਿਸ ਦੇ ਕਿ ਬਿਲਾਰੀ ਦੇ ਟੀ. ਰਾਘਵ (ਜੋ ਕੰਨ੍ਹੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵੀ ਜਾਣਦਾ ਸੀ) ਅਤੇ ਕੇਲਾਸਮ ਅਤੇ ਹੋਰ ਕਈ ਸਰਗਰਮ ਮੈਂਬਰ ਸਨ । 'ਵਾਸੂਦੇਵ ਵਿਨੋਦਿਨੀ ਸਭਾ' ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕੁਝ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਰਗਰਮ ਸੀ । 1933 ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸ੍ਰੀ ਰੰਗਾ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਦੋਸਤਾਂ ਨੇ 'ਕੰਨ੍ਹੜ ਐਮਚਿਓਰ' ਨਾਂ ਦੀ ਇਕ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਸਭਾ ਦੀ ਨੀਂਹ ਰਖੀ ਸੀ । ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਗਏ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਕਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਹੀਂ ਸਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ

ਨੂੰ ਪਰਦਿਆਂ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਤੋਂ ਬਿਨਾਂ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। 20 ਸਾਲਾਂ ਤੱਕ ਇਹ ਮੰਡਲੀ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਰਗਰਮ ਰਹੀ ਅਤੇ ਇਸ ਨੇ 20 ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਇਕੋ ਵਾਰੀ ਧਰਵਾੜ ਵਿਚ ਹੀ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸਨ, ਸਗੋਂ ਕਰਨਾਟਕ, ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਵਿਚ, ਪੂਨਾ ਅਤੇ ਹੈਦਰਾਬਾਦ ਵਿਚ ਕੋਈ ਇਕ ਦਰਜਨ ਤੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਸਨ, ਨਵੀਆਂ ਗ਼ੈਰ—ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਣਾਈਆਂ ਜਾ ਰਹੀਆਂ ਸਨ, ਅਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਸਕੂਲ ਅਤੇ ਕਾਲਜਾਂ ਨੇ ਇਕ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਬਰਕਰਾਰ ਰਖਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ। ਸਾਰੇ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿਤੇ ਨਵੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆ ਆਰੰਭ ਹੋਈਆਂ ਸਨ ਉਥੇ ਪ੍ਰੈੱਸ ਅਤੇ ਕਾਲਜ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਜਾਣਕਾਰੀ ਭਰੀ ਆਲੋਚਨਾ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਗਈ ਸੀ।

ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਵੀ ਇਹ ਸਮਾਂ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦਾ ਸਮਾਂ ਸੀ। ਉਪਿੰਦਰ ਨਾਥ ਅਸ਼ਕ, ਰਾਮ ਕੁਮਾਰ ਵਰਮਾ, ਓਦੈਸ਼ੰਕਰ ਭੱਟ ਵਰਗੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਵਿਸ਼ਿਆ ਉੱਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਪਰ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਇਹ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆ ਉੱਤੇ ਹੀ ਲਿਖੇ ਗਏ ਸਨ। ਸਿਆਸੀ ਲਹਿਰ ਦੀ ਤੀਬਰਤਾ ਦੇ ਮੱਠਾ ਪੈਣ ਨਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੇਖਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਸ਼ਿਆ ਵੱਲ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਮਹਾਤਮਾ ਗਾਂਧੀ ਦੇ ਨਮਕ ਸਤਿਆਗ੍ਰਹਿ ਨੇ ਵੱਡੀ ਸੰਖਿਆ ਵਿਚ ਔਰਤਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਲਹਿਰ ਵਿਚ ਹਿੱਸਾ ਲੈਣ ਲਈ ਉਤੇਜਿਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਹਰੀਜਨਾਂ ਦੇ ਸਵਾਲ ਉਤੇ ਗਾਂਧੀ ਦੇ ਮਰਨ ਵਰਤ ਨੇ ਜ਼ਾਤ ਪਾਤ ਦੀ ਪੁਰਾਣੀ ਪ੍ਰਥਾ ਦੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਹਿਲਾ ਦਿੱਤੀਆਂ ਸਨ। ਔਰਤਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ, ਹਰੀਜਨਾਂ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਮਨਾਂ ਵਿਚ ਖਲਬਲੀ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਸੀ। ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਕੇਵਲ ਇਕ ਸ਼ਕਤੀਵਰ ਮਾਧਿਅਮ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਇਕ ਸਰਲ, ਪ੍ਰਸੰਨਤਾ ਪੂਰਣ ਅਤੇ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਆਉਣ ਵਾਲਾ ਮਾਧਿਅਮ ਵੀ ਸੀ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਅਸਿਕ ਪੱਤਰਾਂ ਵਿਚ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਚੰਗੀ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਕੇਵਲ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਆਏ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਅਭਿਨੈਕਾਰੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਬੀਨ ਅਦਾਕਾਰ ਵੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਏ। 45 ਤੋਂ 60 ਮਿੰਟ ਤੱਕ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕਰਨ ਲਈ ਉਚ ਪੱਧਰ ਦੀ ਨਿਪੁੰਨ ਅਦਾਕਾਰੀ ਦੀ ਲੋੜ ਸੀ। ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੇ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਰੁਕਾਵਟ ਨੂੰ ਵੀ ਦੂਰ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਹਾਇਤਾ ਕੀਤੀ ਅਰਥਾਤ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕੀਤਾ। 1930 ਅਤੇ 1940 ਦੇ ਦਰਮਿਆਨ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਹਿੱਸਿਆਂ ਵਿਚ ਨਾਟ-ਘਰਾਂ ਨੂੰ ਸਿਨੇਮਿਆਂ ਵਿਚ

ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਇਕ ਸਮਾਜਿਕ ਇਕਾਂਗੀ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵੀ 'ਪਬਲਿਕ ਹਾਲ' ਜਾਂ 'ਕਲਾਸ-ਰੂਮ' ਵਿਚ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ।

ਅਜ ਅਸੀਂ 30 ਤੋਂ 40 ਸਾਲ ਦੇ ਫ਼ਾਸਲੇ ਤੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਇਕਾਂਗੀਆਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਲੱਭ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਇਹ ਸੰਭਵ ਹੈ ਜੋ ਲੇਖਕ ਖ਼ੁਦ ਇਸ ਦੇ ਵਹਾਓ ਨਾਲ ਵਹਿ ਰਹੇ ਸਨ। ਉਹ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਮਹਿਸੂਸ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਮੁੱਢਲੇ ਹੀ ਦਿਨਾਂ ਤੋਂ ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਅਤੇ ਪੌਰਾਣ, ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਇਕ ਸਾਂਝਾ ਸ੍ਰੋਤ ਰਹੇ ਹਨ। ਕਈ ਹਜ਼ਾਰ ਸਾਲਾਂ ਬਾਅਦ ਦੂਜੇ ਸਾਹਿੱਤ ਨਾਲ ਸੰਪਰਕ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਕਰਕੇ 19ਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਅਤੇ ਹੋਰਾਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਅਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਯੂਰਪੀਅਨ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਆਦਰਸ਼ ਸਮਝਿਆ ਸੀ। ਹਰੇਕ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਕੁਝ ਨਾ ਕੁਝ ਉਧਾਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਤੋਂ ਥੋੜ੍ਹਾ ਅਰਸਾ ਬਾਅਦ ਭਾਰਤੀ ਇਤਿਹਾਸ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਸ਼ਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਭਾਰਤੀ ਇਤਿਹਾਸ ਇਕ ਸਾਂਝਾ ਸ੍ਰੋਤ ਸੀ, ਪਰ ਇਹ ਏਕਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਏਨਾ ਨਹੀਂ ਫੈਲਾਅ ਸਕਿਆ ਸੀ ਜਿੰਨਾ ਕਿ ਆਪਸੀ ਭਾਈਚਾਰੇ ਦੇ ਰਿਸ਼ਤੇ ਨੂੰ ਪਹੁੰਚਾ ਸਕਿਆ ਸੀ। ਪਰ 1930 ਵਿਚ ਜੋ ਕੁਝ ਵਾਪਰ ਰਿਹਾ ਸੀ ਉਹ ਇਸ ਨਾਲੋਂ ਬਿਲਕੁਲ ਵੱਖਰੀ ਗੱਲ ਸੀ। ਪਹਿਲੇ ਪਹਿਲੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸ਼ਿਆ ਬਾਰੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਬਾਰੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪੜ੍ਹਿਆ ਹੋਇਆ ਸੀ ਅਤੇ ਜਿਸ ਚੀਜ਼ ਬਾਰੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਬਿਲਕੁਲ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਉਸ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਸਹੂਲਤ ਮੁਤਾਬਕ ਹੀ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਪਰ ਹੁਣ ਜਦੋਂ ਕਿ ਉਹ ਛੂਤ ਛਾਤ, ਵੇਸ਼ਵਾਗਮਨ, ਅੰਤਰ-ਜ਼ਾਤੀ ਵਿਆਹ, ਕਟੜ੍ਹਤਾ, ਅਤੇ ਵਹਿਮਾਂ ਭਰਮਾਂ ਬਾਰੇ ਲਿਖ ਰਹੇ ਸਨ ਤਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਵਾਪਰ ਰਹੀਆਂ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਬਾਰੇ ਲਿਖ ਰਹੇ ਸਨ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਉਹ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਏਕਤਾ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ। ਜਦੋਂ ਤੁਸੀਂ ਪ੍ਰਗਟਾ ਦੇ ਬਾਹਰਮੁੱਖੀ ਮਾਧਿਅਮ ਭਾਸ਼ਾ ਨੂੰ ਭੁੱਲ ਜਾਂਦੇ ਹੋ ਤਾਂ ਤੁਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹੋ ਕਿ ਪਾਤਰ ਉਸੇ ਬਾਰੇ ਗੱਲਾਂ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਬਾਰੇ ਹਰ ਇਕ ਭਾਰਤੀ ਜਾਣਦਾ ਅਤੇ ਅਨੁਭਵ ਰਖਦਾ ਹੈ। ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਪ੍ਰਸਾਦ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਯੋਗੇਸ਼ ਚੌਧਰੀ ਦੇ 'ਸੀਤਾ' (1924) ਵਰਗੇ ਬੰਗਾਲੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਤੇ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਧੁੰਦਲੇ ਜਿਹੇ ਮਾਜ਼ੀ ਵਾਂਗ ਚਿੱਤਰਣ ਦਾ ਜਤਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਸਗੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਜੀਵ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਮਨ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਾਂਗ ਚਿੱਤਰਣ ਦਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਇਹ ਤੱਥ ਕਿ ਇਹ ਪਾਤਰ ਕਿਸੇ ਦੂਰ ਮਾਜ਼ੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਸਾਡੇ

ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਰਖਦੇ ਸਨ, ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਰਿਹਾ। ਪਰ ਅੱਜ ਕੱਲ ਲਿਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਸਮਾਜਕ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ, ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਭਾਰਤ ਦੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹੋਣ, ਸਾਰੇ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਲੋਕ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਹਨ ਅਤੇ ਇੰਜ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੇ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਉਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਸਲੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਜਾਣਦੇ ਹੋਣ। ਇਹ ਗੱਲ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਚੁਕੀ ਸੀ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਇਕ ਹੈ, ਪਰ ਹਾਲੇ ਤੱਕ ਇਸ ਨੂੰ ਮਾਨਤਾ ਨਹੀਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋ ਸਕੀ। ਇਹ ਮਾਨਤਾ ਸੰਸਾਰ ਨੂੰ ਹਿਲਾ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਇਕ ਹੋਰ ਘਟਨਾ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਣ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਉੱਤੇ ਨਾ ਪਈ ਸੀ।

6

ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ 1930 ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਜੋ ਰਾਜਨੀਤਕ ਚੇਤੰਨਤਾ, ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ ਸੀ ਉਸ ਨਾਲ ਇਕ 'ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ' ਜਾਂ ਖੱਬੇ ਪੱਖੀ ਝੁਕਾਅ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਗਏ ਸਨ। ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦ ਦੇ ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਨੇ ਸਾਹਿੱਤ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਲਪੇਟ ਵਿਚ ਲੈ ਲਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਸਮੁੱਚੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਕਵਿਤਾਵਾਂ, ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਭਾਰੀ ਵਰਖਾ ਜਿਹੀ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। ਸਾਮਰਾਜਵਾਦ ਨਾਲ ਨਫ਼ਰਤ ਦੇ ਹੋਰ ਪੱਖ ਜਿਵੇਂ ਇਟਲੀ ਦੀ ਫਾਸਿਸਵਾਦ ਵਾਲੀ ਤਾਨਾਸ਼ਾਹੀ ਅਤੇ ਜਰਮਨੀ ਵਿਚ ਹਿਟਲਰ ਦੀ ਨਾਜ਼ੀਵਾਦ ਵਾਲੀ ਤਾਨਾਸ਼ਾਹੀ ਵੀ ਜੁੜ ਗਏ ਸਨ। ਦੂਜੀ ਵੱਡੀ ਜੰਗ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੱਕ ਸਾਰੇ ਲੇਖਕ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਭਾਰਤੀ ਲੇਖਕਾਂ ਦੀ ਕਾਨਫ਼ਰੰਸ ਵਿਚ ਮਿਲਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਹੋ ਗਏ ਸਨ। ਸਾਡੇ ਮੌਜੂਦਾ ਮੰਤਵ ਲਈ ਇਹ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰੀਏ ਕਿ ਇਹ ਸਾਹਿੱਤ ਸੀ ਜਾਂ 'ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦ' ਜਿਸ ਉਪਰ ਕਿ ਇਸ ਲਹਿਰ ਦੇ ਆਗੂ ਵਧੇਰੇ ਜ਼ੋਰ ਦੇ ਰਹੇ ਸਨ। ਪਰ ਜਦੋਂ ਜੰਗ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਈ ਅਤੇ ਰੂਸ ਤੇ ਨਾਜ਼ੀ ਜਰਮਨੀ ਨੇ ਸਮਝੌਤਾ ਖ਼ਤਮ ਕਰ ਲਿਆ ਤਾਂ ਉਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਫੁੱਟ ਪੈ ਗਈ ਸੀ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨੌਜਵਾਨ ਲੇਖਕ ਇਸ ਕਰਕੇ ਰਾਸ਼ਟਰਵਾਦੀ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਭਾਰਤ ਦੀ ਆਜ਼ਾਦੀ ਲਈ ਤੜਪ ਰਹੇ ਸਨ। ਕਿਸੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਜਾਂ ਪ੍ਰਬੰਧਕੀ ਤਾਨੇਸ਼ਾਹੀ ਨਾਲ ਇਕਸੁਰ ਹੋ ਕੇ ਚਲਣਾ ਕੋਈ ਅਜੇਹਾ ਰਸਤਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਨਿਸ਼ਾਨੇ ਤੱਕ ਲਿਜਾ ਸਕਦਾ। ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਹੋ ਕੁਝ ਵਾਪਰ ਗਿਆ ਜਿਸ ਦਾ ਅੰਦੇਸ਼ਾ ਸੀ। ਹਿਟਲਰ ਨੇ ਰੂਸ ਉੱਤੇ ਹਮਲਾ ਕਰ ਦਿਤਾ ਅਤੇ ਰਾਤੋ ਰਾਤ ਹੀ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀਆਂ ਨੇ ਬਰਤਾਨਵੀ ਸਾਮਰਾਜ ਸਮੇਤ ਮਿੱਤਰ ਦੇਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਦੋਸਤੀ ਦੀ ਗੰਢ ਜੋੜ ਲਈ। ਇਹ ਬਿਲਕੁਲ ਇਕ ਹਾਸੇ ਵਾਲੀ ਗੱਲ ਜਾਪਦੀ

ਸੀ ਕਿ ਸਾਮਰਾਜਵਾਦ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦ ਦੁਸ਼ਮਨ ਜੇਲ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਾਹਰ ਆ ਰਹੇ ਸਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਦੀ ਸੰਖਿਆ ਵਿਚ ਰਾਸ਼ਟਰਵਾਦੀ ਪ੍ਰਗਤੀ-ਸ਼ੀਲ ਜੇਲ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਰਹਿ ਗਏ ਸਨ। ਇਕ ਸੱਚੇ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਗਰੁੱਪ ਦੀ ਹੁਣ ਪਛਾਣ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ ਕਿਉਂਕਿ ਉਹ ਆਜ਼ਾਦ ਸਨ। ਹਿਟਲਰੀ ਸ਼ਕਤੀਆਂ ਦੇ ਵਿਰੁਧ ਇਕ ਸਾਂਝਾ ਮੁਆਜ਼ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਤੀਵਾਦੀਆਂ ਨੇ ਇਕ ਰੰਗਮੰਚ ਮੋਰਚਾ ਵੀ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। 'ਇੰਡੀਅਨ ਪੀਪਲਜ਼ ਥੀਏਟਰ' ਦੇ ਨਾਂ ਦੀ ਇਕ ਸੰਸਥਾ ਬਣਾਈ ਗਈ।

ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਸਰਗਰਮ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ 'ਇਪਟਾ' ਜੰਗ ਦੇ ਸਿੱਟੇ ਤੱਕ ਜ਼ਿਆਦਾ ਦੇਰ ਨਹੀਂ ਰਹਿ ਸਕੀ ਸੀ। ਫਿਰ ਵੀ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਲਹਿਰ ਨੂੰ ਇਸ ਦੀ ਦੇਣ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਅਤੇ ਲਾਭਦਾਇਕ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਖ਼ਵਾਜਾ ਅਹਿਮਦ ਅੱਬਾਸ ਅਤੇ ਮਨਮਥ ਰੇਅ ਵਰਗੇ ਲੇਖਕ ਸ਼ਾਮਿਲ ਸਨ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸ ਨੇ ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰ ਵਰਗੇ ਅਭਿਨੇਤਾ-ਨਿਰਮਤਾ ਨੂੰ ਅਵਸਰ ਅਤੇ ਹੌਂਸਲਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤਾ। ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਵੇਂ ਅਭਿਨੇਤਾ, ਨਵੇਂ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਇਕ ਸਰਗਰਮ ਰੰਗਮੰਗ ਦੀ ਆਮਦ ਹੋਈ। ਆਪਣੇ ਆਰੰਭ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਮਹੀਨਿਆਂ ਵਿਚ 'ਇਪਟਾ' ਨੂੰ ਲੋਕਾਂ ਵਲੋਂ ਉਤਸ਼ਾਹਪੂਰਣ ਹੁੰਗਾਰਾ ਨਹੀਂ ਸੀ ਮਿਲ ਸਕਿਆ। 1942 ਵਿਚ ਗਾਂਧੀ ਦੀ ਭਾਰਤ ਛੋੜੋ ਲਹਿਰ ਨੇ ਅਤੇ ਸਰਕਾਰ ਦੇ ਬੇਰਹਿਮੀ ਭਰੇ ਸਲੂਕ ਨੇ ਆਮ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਉਦਾਸੀਨਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਪਰ 1943 ਵਿਚ ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਕਾਲ ਅਤੇ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਭੁੱਖ ਨਾਲ ਮਰਨ ਦੀਆਂ ਵਾਰਦਾਤਾਂ ਨੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਇਸ ਰਵੱਈਏ ਨੂੰ ਬਦਲ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਭਾਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਰਾਹਤ ਮਹਿਸੂਸ ਹੋਈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਦੁਖਾਂਤ ਦਾ ਜਿਸ ਤੋਂ ਕਿ ਬਚਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ, ਦਰਦਨਾਕ ਚਿੱਤਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ 'ਇਪਟਾ' ਹੀ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ। ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਇਕ ਪਿੰਡ ਤੋਂ ਦੂਜੇ ਪਿੰਡ ਤੱਕ ਇਹ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਫਿਰਦੀ ਰਹੀ ਅਤੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ, ਪੂਰੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦੀ ਰਹੀ। ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਇਥੇ ਕੇਵਲ ਸੁੱਤਿਆਂ ਦੇ ਧਿਆਨ ਨੂੰ ਹੀ ਮੁੜ ਆਪਣੇ ਵਲ ਨਹੀਂ ਖਿਚਿਆ ਸਗੋਂ ਇਸ ਦਾ ਸਤਿਕਾਰ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ। ਜੰਗ ਦੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਕੁਦਰਤੀ ਤੌਰ ਤੇ ਇਸ ਦੀ ਖਿੱਚ ਘੱਟ ਗਈ ਸੀ। ਪਰ ਇਹ ਸਚਾਈ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਰਕਰਾਰ ਰਹੀ ਕਿ 'ਇਪਟਾ' ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਕੁਲ ਹਿੰਦ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਪਹਿਲਾ ਆਧੁਨਿਕ ਸੰਗਠਨ ਸੀ। ਹੁਣ ਭਾਰਤ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਇਲਾਕਿਆਂ ਤੋਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਲੋਕ ਇਕੋ ਹੀ ਪਲੇਟ ਫ਼ਾਰਮ ਉੱਤੇ ਮਿਲ ਬੈਠ ਸਕਦੇ ਸਨ। ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਆਦਾਨ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰ

ਸਕਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਰਖ ਕੇ ਇਸ ਦੇ ਹਰ ਪੱਖ ਉੱਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ।

ਰਾਜਨੀਤਕ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਮੱਠਾ ਪੈ ਜਾਣ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਚਾਹੁਣ ਵਾਲੇ ਹੋਰ ਲੋਕ ਜੋ ਕਿ ਜੇਲ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸਨ, ਬਾਹਰ ਆ ਗਏ ਸਨ। ਬਾਹਰ ਰੰਗਮੰਚ ਜਗਤ ਵਿਚ ਜੋ ਕੁਝ ਵਾਪਰ ਰਿਹਾ ਸੀ, ਉਸ ਤੋਂ ਉਹ ਭਲੀ ਭਾਂਤ ਜਾਣੂ ਸਨ। ਰੰਗਮੰਚ ਪ੍ਰਤੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਨੇਹ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਇਕ ਮੂਕ ਦਰਸ਼ਕ ਹੋਣ ਤੋਂ ਰੋਕੀ ਰਖਿਆ ਸੀ, ਜਿਸ ਨਾਲ ਕਿ ਉਹ ਸਿਆਸੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਘੱਟ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦਾ ਸਾਧਨ ਬਣਨ ਦਾ ਡਰ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਕਈਆਂ ਨੇ ਤਾਂ ਜੇਲ੍ਹ ਵਿਚ ਹੀ ਆਪਣੇ ਕੰਮ ਦਾ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ। ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਉਹ ਜੇਲ੍ਹ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਆਏ ਤਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵੀ ਇਕ ਸਰਬ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਸੰਗਠਨ ਬਣਾ ਲਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਕਮਲਾ ਦੇਵੀ ਚਟੋਪਾਧਯਾਯ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਹੇਠ ਇੰਡੀਅਨ ਨੈਸ਼ਨਲ ਥੀਏਟਰ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਇਹ ਇਕ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਸੰਸਥਾ ਸੀ। ਕਿਉਂਕਿ ਇਸ ਦੀ ਮੋਢੀ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਸਾਥੀ ਸਾਰੇ ਹੀ 'ਸਮਾਜਵਾਦੀ' ਸਨ ਜੋ ਕਿ ਇੰਡੀਅਨ ਨੈਸ਼ਨਲ ਕਾਂਗਰਸ ਦਾ ਖੱਬਾ ਧੜਾ ਸੀ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਇਸ ਸੰਗਠਨ ਦੇ ਨਾਂ ਤੋਂ ਸੁਝਾਅ ਮਿਲਦਾ ਹੈ, ਇਹ ਲੋਕ ਸਾਰੇ ਹੀ ਰਾਸ਼ਟਰਵਾਦੀ ਸਨ, ਅਤੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਆਈ. ਐਨ. ਟੀ. ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਇਕ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਜਵਾਹਰ ਲਾਲ ਨਹਿਰੂ ਦੀ ਪੁਸਤਕ 'ਦੀ ਡਿਸਕਵਰੀ ਆਫ਼ ਇੰਡੀਆ' ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸੀ।

ਆਈ. ਐਨ. ਟੀ. ਇਕ ਸਰਬ ਭਾਰਤੀ ਸੰਸਥਾ ਵੀ ਸੀ। ਇਸ ਨੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਅਤੇ ਰਾਜਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੀਆਂ ਸ਼ਾਖਾਵਾਂ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਸਨ। ਆਪਣੇ ਬੈਨਰ ਹੇਠ ਇਸ ਨੇ ਸਾਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਬੰਬਈ ਵਰਗੇ ਬਹੁ ਭਾਸ਼ੀ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਇਸ ਨੇ ਕੇਵਲ ਬਹੁ ਸੰਖਿਅਕ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਹੀ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਸਗੋਂ ਅਲਪ ਸੰਖਿਅਕ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਸਨ। ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰਨਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝਿਆ ਗਿਆ। ਆਈ. ਐਨ. ਟੀ. ਦੀਆਂ ਸ਼ਾਖਾਵਾਂ ਹੀ ਕੇਵਲ ਸਭ ਥਾਵਾਂ ਤੇ ਨਹੀਂ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤੀਆਂ ਗਈਆਂ ਸਨ ਸਗੋਂ ਸਥਾਨਕ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਵੀ ਸੰਗਠਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਆਂਧਰਾ ਵਿਚ 'ਤੇਲਗੂ ਲਿਟਲ ਥੀਏਟਰ' ਅਤੇ 'ਆਂਧਰਾ ਥੀਏਟਰ ਫੈਡਰੇਸ਼ਨ', ਗੁਜਰਾਤ ਵਿਚ, 'ਕਲਾਕੇਂਦਰ', 'ਰੰਗ ਭੂਮੀ', ਨਾਟ ਮੰਡਲੀ ਆਦਿ, ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਵਿਚ 'ਮੁੰਬਈ ਸਾਹਿਤਯ ਸੰਘ ਦੀ ਰੰਗਮੰਚ ਸ਼ਾਖਾ ਵਰਗੀਆਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਤੋਂ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਪਿਆਰ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆ ਦਾ ਜਜ਼ਬਾ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਸ਼ੌਕ ਅਤੇ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਦੇ ਪੁਨਰ ਸਥਾਪਤ ਹੋਣ ਨੇ

ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਮੁੜ ਸੁਰਜੀਤ ਕਰਨ ਲਈ ਹੌਂਸਲਾ ਅਫ਼ਜ਼ਾਈ ਕੀਤੀ। ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਰਾਜ ਕਪੂਰ ਦਾ 'ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਥੀਏਟਰ ਅਤੇ ਮਦਰਾਸ ਵਿਚ 'ਸੇਵਾ ਸੰਗ' ਨੂੰ ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅਤ ਇਸ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸੰਗਠਿਤ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਮੁੜ ਨਵਾਂ ਕਰਨ ਦੇ ਜਤਨਾ ਨੇ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਸਥਿਤੀ ਉਤਪਨ ਕਰ ਦਿਤੀ ਸੀ ਜਿਸ ਤੋਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਆਸ ਰਖਣੀ ਤਰਕ ਪੂਰਣ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਨਵਾਂ ਰੰਗਮੰਚ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਚੁਕਾ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ, ਲੋਕ ਅਰਧ-ਪੇਸ਼ਾਵਰਾਂ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਸਕਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰਾਂ ਦੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਨਾਲ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸਥਾਨ ਬਾਰੇ ਕੰਮ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ।

ਇਸੇ ਹੀ ਆਸ ਨਾਲ ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਆਜਾਦ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਕ ਝਾਤ ਪਾਵਾਂਗੇ।

9. ਆਜ਼ਾਦ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ

1

ਨਾਟਕ ਦਾ ਲਿਖਤੀ ਖਰੜਾ, ਅਭਿਨੈ, ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਅੰਗ ਮਿਲ ਕੇ ਰੰਗਮੰਚ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਅਸੀਂ ਵੇਖ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਕੁਝ ਇਕ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਲਿਖਤੀ ਖਰੜੇ ਛੱਪਣ ਦੇ ਯੋਗ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੇ ਸਨ ਜਦੋਂ ਕਿ ਸਮੁੱਚੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨਿਪੁੰਨ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦਾ ਮਿਆਰ ਉੱਚਾ ਹੁੰਦਾ ਸੀ। ਕਿਉਂਜੋ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਨਵੀਂ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਨੇ ਪਹਿਲਾਂ ਬਹੁਤ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਇਸ ਕਰਕੇ ਆਧੁਨਿਕ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਇਕ ਸ਼ਕਲ ਅਖ਼ਤਿਆਰ ਕਰਕੇ ਆਪਣੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਪਕੜ ਲਈਆਂ ਸਨ। ਇਸ ਵਿਚ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਪੱਧਰ ਦਰਮਿਆਨੇ ਪੱਧਰ ਦਾ ਸੀ। ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪੱਧਰ ਦੇ ਸਾਧਾਰਣ ਤੇ ਵਿਕੋਲਿਤਰੇ ਜਤਨ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਰਾਹੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮਹਾਂਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਕੀਤੇ ਗਏ ਅਤੇ ਪ੍ਰਿਥਵੀ ਥੀਏਟਰ ਦੁਆਰਾ ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਕੀਤੇ ਗਏ ਸਨ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਅੰਤਲੇ ਕਾਂਡ ਵਿਚ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ 'ਨਾਟਯ ਮਨਵੰਤਰ' ਨੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਪਰ ਰੰਗਮੰਚ ਜਗਤ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਦੇ ਹਾਲਾਤ ਨੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਾਰਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮੰਤਵ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਤੋਂ ਰੋਕੀ ਰਖਿਆ ਸੀ। 'ਇਪਟਾ' ਅਤੇ ਆਈ. ਐਨ. ਟੀ. ਦੇ ਸੰਗਠਨ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਪੱਧਰ ਨੂੰ ਸੁਧਾਰਣਾ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਪਹਿਲਾ ਉਦੇਸ਼ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ। ਅਸੀਂ ਇਹ ਪੂਰਵ ਅਨੁਮਾਨ ਨਹੀਂ ਲਗਾ ਰਹੇ ਹਾਂ। ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਇਕ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਬਾਰੇ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰਦਿਆਂ ਅਸੀਂ ਇਹ ਦੱਸਣਾ ਚਾਹਿਆ ਸੀ ਕਿ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਉਣ ਲਈ ਇਤਿਹਾਸ ਖ਼ਾਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਾਕ-ਛਲ ਵਰਤਦਾ ਹੈ। ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਤੋਂ ਜਦੋਂ ਕਿ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਵਿਚ ਰਖ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿੱਖਣ ਲਈ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਪਰ ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਇਕ ਅਜਿਹੇ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਪਹੁੰਚ ਚੁਕੇ ਹਾਂ ਕਿ ਜਿਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨਿਰਮਾਤਾ ਨੂੰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਵਿਚ ਰਖ ਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਲਈ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਸਾਰੇ ਕੁਝ ਤੋਂ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸੁਤੰਤਰ ਭਾਰਤ ਆਪਣੇ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਹੌਲੀ ਹੌਲੀ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਮਾਤਾਵਾਂ ਦੀ ਭਾਲ ਕਰ

ਰਿਹਾ ਹੈ ।

ਫਿਰ ਵੀ ਸਾਡੇ ਇਸ ਸਥਿਤੀ ਤੇ ਪਹੁੰਚਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਵਾਪਰਨਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਸਾਰਾ ਕੁਝ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੰਗਠਿਤ ਹੋਣ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਸੀ । ਕੁਝ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ 'ਇਪਟਾ' ਨੂੰ 'ਮਾਸਕੋ ਆਰਟ ਥੀਏਟਰ ਦੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਉੱਤੇ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ । ਪਰ ਇਹ ਵੀ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਸੰਭਵ ਹੈ ਕਿ ਜੰਗ ਦੇ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਅਤੇ ਉਸ ਤੋਂ ਤੁਰੰਤ ਬਾਅਦ ਅਮਰੀਕਾ ਅਤੇ ਇੰਗਲੈਂਡ ਵਰਗੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਵਿਚ ਆਉਣ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਅੰਦਰ ਆਪਣੇ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰਨ ਦੀ ਇੱਛਾ ਪੈਦਾ ਹੋ ਗਈ ਸੀ । ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਪਟਾ ਜਾਂ ਆਈ. ਐਨ. ਟੀ. ਵਰਗੀ ਕੇਂਦਰੀ ਸੰਸਥਾ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਚੁਕੀ ਸੀ ਤਾਂ ਫਿਰ ਅਜੇਹੀ ਇੱਛਾ ਨੂੰ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਕਰਨਾ ਆਸਾਨ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ । ਜੇਕਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਕੇਵਲ ਸੁਨੇਹਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਦੇਣਾ ਸੀ ਸਗੋਂ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਦੇਣ ਵਿਚ (ਬਲਕਿ ਤਬਦਲੀਲ ਕਰਨ ਵਿਚ) ਹੀ ਰੁੱਚੀ ਰਖਣੀ ਸੀ, ਜਿਵੇਂ ਕਿ 'ਇਪਟਾ' ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ, ਤਾਂ ਫਿਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਢੰਗ ਵੀ ਉਨੀ ਹੀ ਮਹੱਤਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ ਜਿੰਨੀ ਕਿ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਲਿਖਤੀ ਖਰੜੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ ਸੀ । ਪੱਛਮੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਸੰਪਰਕ ਵਿਚ ਆਉਣ ਨਾਲ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਤਜਰਬਿਆਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਹੋਣ ਨੇ ਸਾਡਾ ਹੌਂਸਲਾ ਵਧਾਇਆ ਕਿ ਅਸੀਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੇ ਨਵੇਂ ਢੰਗ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਪਛਾਣੀਏ ਹੀ ਨਾ ਸਗੋਂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਨਵੀਂ ਤਕਨੀਕ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨੂੰ ਵੀ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰੀਏ । ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਤੌਰ ਤੇ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਜਤਨ ਕੀਤੇ ਜਾ ਰਹੇ ਸਨ ਪਰ ਇਹ ਖ਼ੁਸ਼ਕਿਸਮਤੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਕਲਕੱਤਾ ਦੇ ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰ ਅਤੇ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਸਤਿਯਦੇਵ ਦੂਬੇ ਨੇ ਸੰਗਠਿਤ ਤੌਰ ਤੇ ਵੀ ਇਸ ਦਿਸ਼ਾ ਵਲ ਜਤਨ ਕੀਤੇ ਸਨ । ਸਤਿਯਦੇਵ ਦੂਬੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਈ. ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਦੇ ਥੀਏਟਰ ਯੂਨਿਟ ਨਾਲ ਸੀ । ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਦੀ ਅਗਵਾਈ ਹੇਠ ਇਸ ਥੀਏਟਰ ਯੂਨਿਟ ਨੇ ਯੂਨਾਨੀ ਨਾਟਕ, ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਯੂਰਪ ਦੇ ਕਈ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਸੀ । ਪਰ ਦੂਬੇ ਦੀ ਮੌਲਿਕ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ 'ਅੰਧਾ ਯੁੱਗ' ਇਕ ਮੀਲ ਪੱਥਰ ਸਮਝਿਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ । ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰ ਨੇ ਕਲਕੱਤੇ ਵਿਚ ਟੈਗੋਰ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਲਿਆਂਦਾ ਜੋ ਕਿ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਮੁਸ਼ਕਲ ਸਮਝੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ । ਉਸ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਅਭਿਨੈ ਵਿਚਲੀ ਵਿਆਖਿਆ ਨੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਿਚ ਹਲਚਲ ਮਚਾ ਦਿੱਤੀ ਸੀ ।

ਇਕ ਨਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰਨ ਦੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਜਤਨਾਂ ਦੀਆਂ ਇਹ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਹਨ । ਪਰ ਸੰਸਥਾਗਤ ਜਤਨ ਵੀ ਛੇਤੀ ਹੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਗਏ ਸਨ । ਸੁਤੰਤਰ ਭਾਰਤ ਜੋ ਕਿ ਹੁਣ ਸੰਯੁਕਤ ਰਾਸ਼ਟਰ ਸੰਘ ਦਾ ਬਰਾਬਰ ਦਾ ਹਿੱਸੇਦਾਰ ਹੈ,

ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਸੰਗਠਨ ਦਾ ਮੈਂਬਰ ਬਣ ਗਿਆ ਸੀ । ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਕਮਲਾ ਦੇਵੀ ਚੋਟਪਾਧਯਾਯ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਆਈ. ਐਨ. ਟੀ. ਦੀ ਨੀਂਹ ਰਖੀ ਸੀ, ਹੁਣ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਨਕਸ਼ੇ ਉੱਤੇ ਲਿਆਉਣ ਲਈ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਸੀ । 'ਦੀ ਭਾਰਤੀਯ ਨਾਟਯ ਸੰਘ' ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਸਰਬ ਭਾਰਤੀ ਸੰਸਥਾ ਹੈ, ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਗਈ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਯੂਨਿਸਕੋ ਦੇ 'ਵਰਲਡ ਥੀਏਟਰ ਸੈਂਟਰ' ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਕਰ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ।

2

ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ 'ਗੌਰਮਿੰਟ ਆਫ਼ ਇੰਡੀਆ', ਭਾਰਤੀ ਸਰਕਾਰ ਬਣ ਗਈ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਸਾਹਿੱਤ, ਸਹਾਇਤਾ ਅਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਲਈ ਸਰਕਾਰ ਵਲ ਝਾਕਣ ਲੱਗ ਪਈ । ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਵੀ ਕੇਂਦਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੋਹਾਂ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਬੜੇ ਜੋਸ਼ ਨਾਲ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਨ ਦਾ ਹੁੰਗਾਰਾ ਭਰਿਆ । ਸਾਹਿੱਤ, ਕੋਮਲ ਕਲਾਵਾਂ, ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਨਵੀਆਂ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀਆਂ ਹੋਈਆਂ, ਸਾਹਿੱਤ ਅਕਾਦਮੀ, ਲਲਿਤ ਕਲਾ ਅਕਾਦਮੀ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ ਦੇ ਸਪੁਰਦ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸੀ । ਇਹ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਆਪਣੇ ਸਾਹਮਣੇ ਇਹ ਨਿਸ਼ਾਨੇ ਮੁੱਖ ਰਖਦੀਆਂ ਹਨ ਜਿਵੇਂ ਬੀਤੇ ਹੋਏ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ, ਵਰਤਮਾਨ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਨੀ ਅਤੇ ਭਵਿੱਖਤ ਨੂੰ ਉਤਸਾਹਿਤ ਕਰਨਾ । ਸਰਕਾਰ ਲਈ ਆਰਥਿਕ ਉੱਨਤੀ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਪਰ ਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ ਨੇ, ਸਰਕਾਰ ਤੋਂ ਇਕ ਹੋਰ ਸੰਦੇਹ ਪੂਰਣ ਅਸ਼ੀਰਵਾਦ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਲਿਆ ਸੀ । ਪਹਿਲੀ ਪੰਜ ਸਾਲਾ ਯੋਜਨਾ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸਾਧਨ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾਹਮਣੇ ਰਖਿਆ ਗਿਆ । ਕਿਉਂਕਿ ਦੇਸ਼ ਦੇ 70 ਤੋਂ 80 ਪ੍ਰਤੀਸ਼ਤ ਲੋਕ ਅਨਪੜ੍ਹ ਹਨ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਵਿਚ ਪੰਜ ਸਾਲਾ ਯੋਜਨਾ ਦਾ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ । ਵਿਚਾਰ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਲੇਖਕਾਂ ਨੂੰ ਪੈਸੇ ਦੀ ਸ਼ਕਲ ਵਿਚ ਪੁਰਸਕਾਰ ਦੇ ਕੇ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਜੀਵੇ ਅਤੇ ਮਾਇਕ ਸਹਾਇਤਾ ਨਾਲ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਿਚ ਮਦਦ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਜਤਨਾਂ ਦੇ ਲਾਭ ਜਾਂ ਨੁਕਸਾਨ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਫ਼ੈਸਲਾ ਕਰਨਾ ਅਜੇ ਠੀਕ ਨਹੀਂ ਹੋਂਵੇਗਾ ਪਰ ਇਹ ਵੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਰਕਾਰ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਨਾਲੋਂ ਕਿਤੇ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਹਰ ਸਾਲ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪੈਸੇ ਖ਼ਰਚ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ । ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਕਿਸੀ ਨਵੀਂ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕਰਨ ਨਾਲੋਂ ਕਿਸੇ ਦੇ ਗੁਣਾ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਨ ਵਿਚ ਹੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਸਮਝਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਨ

ਵਾਲੇ ਵਿਭਾਗ ਕਿਸੇ ਦੇ ਗੁਣਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਨ ਦੀ ਬਜਾਇ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਹੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਫਿਰ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਚੰਗੇ ਭਵਿੱਖਤ ਦੇ ਆਸਾਰ ਬਾਰੇ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾਇਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ 'ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ' ਇਸ ਦੀ ਇਕ ਠੋਸ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਸੰਸਥਾ ਹੈ ਜੋ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹਰ ਪੱਖਾਂ ਬਾਰੇ ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਸੰਸਥਾ ਭਾਰਤ ਦੇ ਸਾਰੇ ਖੇਤਰਾਂ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਲਈ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਦਾ ਦਾਖ਼ਲਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਯੋਗਤਾ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉੱਤੇ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਰਕਾਰ ਅਤੇ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਵਲੋਂ ਸਹਾਇਤਾ ਵਜੋਂ ਵਜ਼ੀਫ਼ਾ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਈ. ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਅਧੀਨ ਇਹ ਸਕੂਲ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਨੇ ਮਰਾਠੀ, ਕੰਨੜ, ਅਤੇ ਬੰਗਾਲੀ ਆਦਿ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਇਸ ਸਕੂਲ ਦੀ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਭਾਰਤ ਦੇ ਅੱਧੇ ਦਰਜਨ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਦੇ ਸਾਰੇ ਹੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਗ਼ੈਰ-ਹਿੰਦੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀ ਇਸ ਵਿਚ ਪੂਰਾ ਯੋਗਦਾਨ ਨਹੀਂ ਦੇ ਸਕਦੇ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸੁਸਿਖਿਅਤ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਕੋਈ ਦਿਸ਼ਾ ਜਾਂ ਹੌਂਸਲਾ ਨਹੀਂ ਦਿਤਾ ਗਿਆ। ਜਿਥੇ ਕਿ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਜਾਣ ਲਈ ਮਾਇਕ ਸਹਾਇਤਾ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ, ਉਥੇ ਇਸ ਸਕੂਲ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਜਾਂ ਕੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਕੋਈ ਮਾਇਕ ਸਹਾਇਤਾ ਨਹੀਂ ਦਿਤੀ ਜਾਂਦੀ। ਜੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਮਾਇਕ ਸਹਾਇਤਾ ਮਿਲ ਸਕਦੀ ਤਾਂ ਇਹ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦੀ ਅਵੱਸ਼ਕਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਦੇ ਅਨੁਸ਼ਾਸਨ ਪੂਰਣ ਸਿੱਖਿਆ ਬਾਰੇ ਕੁਝ ਸਮਝਾ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਬੰਬਈ, ਕਲਕੱਤਾ, ਮਦਰਾਸ ਅਤੇ ਅਹਿਮਦਾਬਾਦ ਵਰਗੇ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਪ੍ਰਾਈਵੇਟ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਨਾਟਕ ਕਲਾ ਬਾਰੇ ਸਿੱਖਿਆ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਗਰਾਂਟ ਦੇ ਕੇ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਕੁਝ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਨਾਟਕ ਵਿਭਾਗ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੇ ਜਾ ਕੀਤੇ ਜਾ ਚੁਕੇ ਹਨ, ਬੜੌਦਾ, ਕਲਕੱਤਾ, ਮੈਸੂਰ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀ ਵਿਚ ਇਹ ਵਿਭਾਗ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਚੁਕੇ ਹਨ। ਅਦਿਆਰ ਦਾ 'ਕਲਾਕਸ਼ੇਤਰ' ਅਤੇ ਅਹਿਮਦਾਬਾਦ ਦੇ 'ਦਰਪਨ' ਵਾਂਗ ਵੀ ਕਈ ਅਜੇਹੀਆਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਨਵੀਂ ਸੇਧ ਵੱਲ ਇਹ ਕੁਝ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਹਨ ਜਿਥੇ ਕਿ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਿਅਕਤੀ ਪੂਰੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਰਗਰਮ ਹਨ।

ਸੰਗਠਿਤ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵੀ ਕਈ ਜਤਨ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ (ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਰਾਜਸਥਾਨ ਵਿਚ) ਜਿਥੇ ਕਿ ਸਥਾਨਕ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਖੋਜ ਦੇ ਕੰਮ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਹੌਂਸਲਾ ਅਫ਼ਜ਼ਾਈ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਕੰਮ ਦੀ ਮਾਤਰਾ ਏਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜੋ ਲੋਕ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਰੁੱਚੀ ਰਖਦੇ ਹਨ, ਉਹ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਇਹ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ ਕਿ ਜਿਸ ਚੀਜ਼ ਦੀ ਬਹੁਤ ਹੈ ਉਹ ਨਹੀਂ ਹੋ ਰਿਹਾ ਜਾਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀ ਅਤੇ ਭਾਰਤੀਯ ਨਾਟਯ ਸੰਘ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੀਆਂ ਸ਼ਾਖਾਂ ਦੋਹੇਂ ਹੀ ਇਹੋ ਜਿਹੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਵਿਚ ਰੁੱਝੇ ਹੋਏ ਹਨ ਜਿਥੇ ਕੇਵਲ ਸਥਾਨਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਕਾਰਿੰਦੇ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਇਕੱਠਿਆਂ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸਗੋਂ ਸੈਮੀਨਾਰਾਂ, ਕਾਨਫ਼ਰੰਸਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਮੇਲਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਹੋਰ ਉੱਨਤ-ਰੰਗਮੰਚਾਂ ਦੇ ਨੇੜੇ ਲਿਆਂਦਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਈ ਸ੍ਵੈ-ਇੱਛਤ ਸੰਸਥਾਵਾ ਜਿਵੇਂ 'ਥੀਏਟਰ ਯੂਨਿਟ ਆਫ਼ ਬੰਬੇ', ਕਲਕਤੇ ਦੀ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਯ ਪ੍ਰੀਸ਼ਦ, ਆਈ. ਐਨ. ਟੀ. ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੇ ਸਮੂਹ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੈਮੀਨਾਰਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਵਿਚ ਰੁਚੀ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਨਾਲ ਕਈ ਅਜੇਹੇ ਮਾਸਿਕ ਪੱਤਰ ਵੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਗਏ ਹਨ ਜੋ ਨਿਰੋਲ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਉੱਨਤੀ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦੇ ਹਨ (ਜਿਵੇਂ ਹਿੰਦੀ ਦਾ 'ਨਾਟਰੰਗ') ਨਾਟਕੀ ਆਲੋਚਨਾ ਵੀ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਰਹੀ ਹੈ, ਜੋ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਲਈ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਬੜੇ ਚਿਰਾਂ ਤੋਂ ਸਥਾਪਤ ਹੋਈ ਆਪਣੀ ਰੁੱਚੀ ਅਨੁਸਾਰ ਕਿਸੇ ਵੀ ਗਤੀਵਿਧੀ ਲਈ ਪੱਛਮ ਵਲ ਝਾਕਦੇ ਹਨ ਇਸ ਕਰਕੇ ਅਜੇ ਤੱਕ ਸਾਨੂੰ ਆਪਣੇ ਪੱਧਰ ਦੀ ਆਲੋਚਨਾ ਦਾ ਰੂਪ ਤਿਆਰ ਕਰਨ ਤੋਂ ਰੋਕਿਆ ਗਿਆ ਹੈ, ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਜਦੋਂ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਮੁਲਾਂਕਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਪਹਿਲਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਪਰ ਕਿਸੇ ਬੱਚੇ ਲਈ ਇਹ ਕੁਦਰਤੀ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਆਪਣੇ ਤੋਂ ਵੱਡੇ ਦੀ ਨਕਲ ਕਰੇ।

ਇਤਿਹਾਸ ਆਪਣੇ ਸੁਭਾਅ ਮੁਤਾਬਿਕ ਬੀਤੀਆਂ ਹੋਈਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧ ਰਖਦਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਜੋ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਮਕਾਲੀ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਵਾਪਰਦੀਆਂ ਹਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਕੋਈ ਥਾਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ। ਇਥੇ ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਸਮਕਾਲੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਲਿਖ ਰਹੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਸਾਨੂੰ ਤਸੱਲੀ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਅਸੀਂ ਭਵਿੱਖਤ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸਕਾਰਾਂ

ਵਾਸਤੇ ਸਮੱਗਰੀ ਤਿਆਰ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ। ਪਰ ਫਿਰ ਵੀ ਆਜ਼ਾਦ ਭਾਰਤ, ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਪੰਦਰਾਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਹਨ ਅਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਤੀਤ ਧੁੰਦਲਾ ਹੈ ਅਜੇਹੇ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਜਗਤ ਦੀਆਂ ਸਮਕਾਲੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਏਨੀਆਂ ਵਧੇਰੇ ਹਨ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਹੱਥਲੀ ਰਚਨਾ ਵਿਚ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਸੰਚਿਤ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਜੇਕਰ ਕੇਵਲ ਕੁਝ ਕੁ ਦਾ ਵਰਣਨ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਭਾਵ ਆਮ ਝੁਕਾਵਾਂ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨਾ ਹੀ ਹੈ।

3

ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਇਕ ਸਰਸਰੀ ਝਾਤ ਤੋਂ ਦੋ ਮੁੱਖ ਝੁਕਾਅ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਦੋਹੇਂ ਝੁਕਾਅ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵਿਕਾਸ ਲਈ ਕੁਦਰਤੀ ਹਨ। ਸਦੀਆਂ ਤੱਕ ਭਾਰਤ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਹੁਕਮਰਾਨਾ ਦੇ ਅਧੀਨ ਰਹਿ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਪਰ ਭਾਰਤੀ ਲੋਕ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਹਮਲਾਵਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ਾਂ ਦੀ ਦਾਸਤਾਂ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਨ ਲਗ ਪਏ ਸਨ। ਇਸ ਦੇ ਦੋ ਕਾਰਨ ਸਨ। ਇਕ ਤਾਂ ਉਹ ਉਚੱਤਾ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਸੀ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਅੰਗਰੇਜ਼ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵੱਖਰਾ ਸਮਝਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਦੂਜੀ ਉਹ ਵਿਦਿਆ ਸੀ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਭਾਰਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਇਹ ਕੇਵਲ ਅਜੇਹੀ ਸਥਿਤੀ ਨਹੀਂ ਸੀ ਜਿਥੇ ਕਿ ਇਕ ਜੇਤੂ ਆਪਣੀ ਉਚਤਾ ਦਾ ਅਹਿਸਾਸ ਜਤਲਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਭਾਰਤੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਦੋਸ਼ੀ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦੇ ਸਨ ਕਿ ਉਹ ਘਟੀਆ ਹਨ। ਇਹ ਗਾਂਧੀ ਜੀ ਦੀ ਹੀ ਸਿੱਖਿਆ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਭਾਰਤੀਆਂ ਵਿਚ ਸਵੈ-ਸਤਿਕਾਰ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਨੂੰ ਮੁੜ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਇਸ ਸਵੈ-ਸਤਿਕਾਰ ਦੀ ਜਾਗ੍ਰਤੀ ਦੇ ਪੱਚੀ ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਹੀ ਭਾਰਤ ਆਜ਼ਾਦ ਹੋ ਗਿਆ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ। ਕੁਦਰਤੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਵਕਤ ਅਸੀਂ ਇਹ ਦੱਸਣ ਲਈ ਉਤਾਵਲੇ ਸਾਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਕਿਸੇ ਗੱਲੋਂ ਘਟ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਅਸੀਂ ਇਹ ਦੱਸਣ ਲਈ ਦ੍ਰਿੜ ਹੋ ਗਏ ਸਾਂ ਕਿ ਅਸੀਂ ਬਿਲਕੁਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਹਾਂ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਆਪਣੀਆਂ ਮੁਹਾਰਾਂ ਪਰੰਪਰਾ ਵਲ ਮੋੜ ਲਈਆਂ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਅਸੀਂ ਉਸ ਵਲ ਝੁੱਕ ਗਏ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕ ਝੁਕਾਅ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਆਪਣੀ ਪਰੰਪਰਾ ਦੇ ਮਾਣ ਨੇ ਸਾਨੂੰ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਹੋਰਾਂ ਰੂਪਾਂ ਬਾਰੇ ਚੇਤੰਨ ਕਰ ਦਿਤਾ। ਤੱਟਵਰਤੀ ਇਲਾਕੇ ਦੇ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵੰਨਗੀ 'ਯਕਸ਼ਗਾਨ' ਪਿਛਲੀਆਂ ਦੋ ਸਦੀਆਂ ਤੋਂ ਕਰਨਾਟਕ ਦੇ ਮੈਦਾਨੀ ਇਲਾਕਿਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਪੁਜ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਅੰਤਲੇ ਦਹਾਕੇ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਇਹ ਕੇਵਲ ਸਾਰੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਹੀ ਨਹੀਂ

ਪਹੁੰਚਿਆ ਸਗੋਂ 'ਆਲ ਇੰਡੀਆ ਥੀਏਟਰ' ਦੇ ਸੈਮੀਨਾਰਾਂ ਵਿਚ ਅਧਿਐਨ ਅਤੇ ਦਿਲਚਸਪੀ ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ ਵੀ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵੰਨਗੀ 'ਰਾਮ ਲੀਲਾ' ਹੁਣ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਭਾਰਤੀਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਹੁਣ ਭਰਤਮੁਨੀ ਦੇ 'ਨਾਟਯ ਸ਼ਾਸਤਰ' ਵਿਚ ਜੋ ਕੁਝ ਕਿਹਾ ਗਿਆ ਹੈ ਸਿੱਖਣ ਲਈ ਉਤਸ਼ਕ ਹਾਂ ਭਾਵੇਂ ਪੱਛਮੀ ਵਿਦਵਾਨ ਪਿਛਲੀ ਸਦੀ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਹੀ ਇਸ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਦੇ ਰਹੇ ਸਨ। ਅਸੀਂ ਦਾਅਵਾ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਸਾਡੀ ਪਰੰਪਰਾ ਵਿਚ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ-ਨਾਟਕ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਵਿਕਸਤ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਸੀ। ਇਸ ਲਈ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਆਯੋਜਿਤ ਕੀਤੇ ਗਏ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨਾਂ ਲਈ ਸਿੱਖਿਆ ਅਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਦਿੰਦੇ ਹਾਂ ਅਤੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਤਿਆਰ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਰੁਕਮਣੀ ਅਰੁੰਨਦਾਲੇ ਦਾ 'ਕਲਾਕਸ਼ੇਤਰ', ਸ੍ਰੀਮਤੀ ਮਿਰਨਾਲਿਨੀ ਸਾਰਾਬਾਈ ਦਾ 'ਦਰਪਨ', ਇੰਡੀਅਨ ਨੈਸ਼ਨਲ ਰੰਗਮੰਚ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੀਆਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਬੈਲੇ ਲਈ ਸਮਰਪਿਤ ਹਨ। ਅਸੀਂ ਥਾਂ ਥਾਂ ਚਲਦੇ ਫਿਰਦੇ ਗਾਇਕਾਂ ਦੀਆਂ ਰਚਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸੰਗੀਤ-ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਕਰ ਦਿਤਾ ਹੈ (ਜਿਵੇਂ ਹੀਰ ਰਾਂਝਾਂ) ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ 'ਸ਼ਕੁੰਤਲਾ', ਜਾਂ ਮਾਲਵਿਕਾ ਅਗਨੀਮਿੱਤਰ, ਜਾਂ ਸ਼ੂਦਰਕ ਦੇ 'ਮ੍ਰਿਛਕਟਕ' ਵਰਗੇ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਮੌਲਿਕ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਕੁਝ ਹੋਰ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਰੂਪਾਂਤਰ ਕਰਕੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਅਕਸਰ ਅਜੇਹੇ ਜਤਨਾਂ ਨੂੰ ਯੋਜਨਾ ਜਾਂ ਤਜਰਬਾ ਮੰਨ ਕੇ ਸਰਕਾਰ ਅਤੇ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਮਾਇਕ ਸਹਾਇਤਾ ਦਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਸੁਤੰਤਰ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਪੇਂਡੂ ਇਲਾਕਿਆਂ ਨਾਲੋਂ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਸਰਗਰਮ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਨ੍ਰਿਤ-ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਦਾ ਮੰਤਵ ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਕਲਾ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਅਤੇ ਖੋਜ ਕਰਨਾ ਹੈ। ਹਰ ਸਾਲ ਗਣਤੰਤਰ ਦਿਵਸ ਦੇ ਸਮਾਰੋਹ ਉੱਤੇ ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੇ ਲੋਕ-ਨ੍ਰਿਤਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਰਾਜ ਸਰਕਾਰਾਂ ਦੇ ਤਾਲਮੇਲ ਨਾਲ ਕੇਂਦਰੀ ਸਰਕਾਰ ਅਜੇਹੀਆਂ ਯੋਜਨਾਵਾਂ ਤਿਆਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਰਾਹੀਂ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਪ੍ਰਾਂਤ ਵਿਚ ਜਾਣ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਰਾਜ ਅਤੇ ਕੇਂਦਰੀ ਸਰਕਾਰਾਂ ਦੇ 'ਸਾਂਗ ਐਂਡ ਡਰਾਮਾ ਡਵੀਜ਼ਨ' ਰਾਹੀਂ ਪ੍ਰਚਾਰਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਕਸਰ ਬਹੁਤ ਵਾਰੀ ਜਜ਼ਬਾਤ, ਅਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਇਰਾਦੇ ਅਜੇਹੇ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮਾਂ ਦੇ ਮਿਆਰ ਵਿਚ ਸਹਾਈ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਪਰ ਇਹਨਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਥੱਲੇ ਇਕ ਸੁਚੇਤ ਜਾਂ ਅਚੇਤ ਇੱਛਾ ਛੁੱਪੀ ਪਈ ਹੈ ਜੋ ਇਹ ਸਿੱਧ ਕਰਨ ਦਾ ਜਤਨ ਕਰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਸਮਿਆਂ ਤੋਂ ਹੀ ਕਿਸੇ ਵੀ ਪੱਛਮੀ ਦੇਸ਼ ਨਾਲੋਂ ਨਾ ਕਦੇ ਨੀਵੇਂ ਰਹੇ ਸਾਂ ਅਤੇ ਨਾ

ਹੀ ਹੁਣ ਹਾਂ। ਇਕ ਵਾਰੀ ਜੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਇੱਛਾ ਨੂੰ ਵਧਾ ਲਈਏ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮਾਂ ਦੀ ਠੀਕ ਵਰਤੋਂ ਯਕੀਨੀ ਤੌਰ ਤੇ ਚੰਗੇ ਨਤੀਜੇ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆ ਸਕੇਗੀ।

ਇਹ ਸਾਬਤ ਕਰਨਾ ਕਿ ਸਾਡਾ ਰੰਗਮੰਚ ਕਿਸੇ ਵੀ ਉੱਨਤ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਵਰਗਾ ਹੀ ਉੱਨਤ ਹੈ, ਦੀ ਰੁੱਚੀ ਹੋਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਵਿਚ ਵੇਖੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਗੱਲ ਸਾਡੀ ਨਾਟਕੀ ਆਲੋਚਨਾ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋਈ ਹੈ। ਅਸਲ ਵਿਚ ਸਾਡੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਆਲੋਚਕ ਸਾਡੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਆਧੁਨਿਕ ਹਨ। ਬੇਸ਼ਕ ਨਾਟਕੀ ਆਲੋਚਨਾ ਸ਼ਹਿਰ ਦੀ ਹੀ ਉਪਜ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਇਹ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਹੀ ਕੋਈ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਪੁਰਾਤਨ ਹੈ ਜਾਂ ਆਧੁਨਿਕ ਹੈ, ਲੋਕ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਾਂ ਸ਼ਹਿਰੀ ਹੈ ਉਸ ਦਾ ਮੁਲਾਂਕਣ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕੀ ਆਲੋਚਨਾ ਦੀ ਸਮਝ ਵਿਚ ਨਾ ਆਉਣ ਵਾਲੀ ਬੋਲੀ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਅਕਸਰ ਇਹ ਆਲੋਚਨਾ ਆਧੁਨਿਕ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਸਨਮੁੱਖ ਰਖ ਕੇ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। 'ਵੇਟਿੰਗ ਫ਼ਾਰ ਗੋਦੋ ਜਾਂ ਰਿਨਾਸੇਰਸ' ਜਾਂ 'ਬਰਥਡੇ ਪਾਰਟੀ' ਵਰਗੇ ਨਾਟਕ ਕਾਰਤੀ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਕੇਵਲ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਹੀ ਨਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਸਗੋਂ ਅਕਸਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਵੀ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਬਹੁਤ ਵਾਰੀ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਨਕਲ ਹੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਦਿੱਲੀ, ਬੰਬਈ ਜਾਂ ਮਦਰਾਸ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੇ ਵੀ ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੇਖੇ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਿ ਵਿਦੇਸ਼ਾਂ ਤੋਂ ਆਈਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਇਹ ਕੁਦਰਤੀ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਅਨੁਭਵ ਨੇ ਸਾਡੀਆਂ ਆਪਣੀਆਂ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆ ਦੀ ਹੌਂਸਲਾ ਅਫ਼ਜ਼ਾਈ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਵਧੀਆ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰਨਾ ਇਕ ਕੁਦਰਤੀ ਨਿਯਮ ਹੈ ਅਤੇ ਅਕਸਰ ਲਾਭਕਾਰੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਨਕਲ ਕਰਨੀ ਕਈ ਵਾਰੀ ਹਾਨੀਕਾਰਕ ਸਾਬਤ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਜੇਕਰ ਜੜ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਹੋਣ ਤਾਂ ਉਹ ਸ਼ਕਤੀ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਕੁਝ ਅਗੇਤੀ ਜਿਹੀ ਗੱਲ ਹੋਵੇਗੀ ਜੇ ਅਸੀਂ ਇਹ ਕਹੀਏ ਕਿ ਜੋ ਕੁਝ ਅਸੀਂ ਅਜੇਹੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਅਨੁਸਾਰ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ ਉਹ ਬਿੱਖਰ ਜਾਵੇਗਾ ਜਾਂ ਸਫ਼ਲ ਪਿਉਂਦ ਸਾਬਤ ਹੋਵੇਗਾ। ਕੁਝ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਤੱਕ ਸੀਮਤ ਇਹ ਸਾਡੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਚੰਗੇ ਜਾਂ ਮਾੜੇ ਪਾਸੇ ਅਸਰ ਕਰ ਸਕਦਾ ਹੈ।

1949 ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਸ਼ੰਭੂ ਮਿੱਤਰ ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੋਰਾਂ ਨੇ 'ਬਹੁਰੂਪੀ' ਨਾਂ ਦੀ ਇਕ ਅਰਧ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤੀ। ਇਹ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਅਤੇ ਪਤਨ ਵਲ ਜਾ ਰਹੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਵਿਰੁੱਧ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਰੋਸ ਸੀ। ਇਕ ਦਹਾਕੇ ਜਾਂ ਇਸ ਤੋਂ ਕੁਝ ਵੱਧ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਇਸ ਮੰਡਲੀ ਨੇ ਕੋਈ 14 ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਤਿੰਨ ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਦੇ

ਨਾਟਕ ਸਨ ਅਤੇ ਕੁਝ ਨਾਟਕ ਇਬਸਨ, ਐਨਟਨ ਚੈਖ਼ਵ, ਅਤੇ ਯੂਜੀਨ-ਓ-ਨੀਲ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਧੀਆਂ ਰੂਪਾਂਤਰ ਸਨ। ਤੁਲਸੀ ਲਹਿੜੀ ਦਾ 'ਚੇਨਾਰ ਤਾਰ' (ਟੁੱਟੀ ਤਾਰ) ਅਤੇ ਟੈਗੋਰ ਦਾ 'ਰਕਤ ਕਰਬੀ' (ਲਾਲ ਕਨੇਰ) ਇਸ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਦੋ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਸਨ। ਦੂਜੀ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਅਤੇ ਸ਼ਕਤੀਵਰ ਮੰਡਲੀ ਉਤਪਲ ਦੱਤ ਦੀ 'ਲਿਟਲ ਥੀਏਟਰ ਗਰੁੱਪ' ਸੀ। 1947 ਵਿਚ 'ਇੰਗਲਿਸ਼ ਥੀਏਟਰ' ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਮੰਡਲੀ ਬਣਾਈ ਗਈ ਸੀ ਜੋ ਕਿ 1953 ਵਿਚ ਬੰਗਾਲੀ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਗਈ ਸੀ। 'ਨੀਹਾਰ ਮਹੱਲ' ਇਸ ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਇਕ ਪ੍ਰਤਿਸ਼ਠ ਨਾਟਕ ਸੀ।

ਸੰਭੂ ਮਿੱਤਰਾ ਨੇ ਟੈਗੋਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਰਕਤ ਕਰਬੀ' ਦੇ ਸ਼ੁਧ ਪ੍ਰਗੀਤਵਾਦ ਅਤੇ ਸੰਵੇਦਨਸ਼ੀਲ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਂਦਾ ਸੀ। ਇਸ ਦੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਨੂੰ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਕੁਦਰਤੀ ਬੋਲੀ ਵਾਂਗ ਬਣਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ, ਅਤੇ ਪਾਤਰ ਸਜੀਵ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗੱਲਬਾਤ ਅਤੇ ਚਲਨਾ ਫਿਰਨਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਸੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਜਾਣਦੇ ਪਛਾਣਦੇ ਹਾਂ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੇ ਵਿਚਾਲੇ ਨਕਲੀ ਜਿਹੇ ਫ਼ਾਸਲੇ ਨੂੰ ਮਿਟਾ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਨਜਦੀਕੀ ਰਿਸ਼ਤੇ ਰਾਹੀਂ ਜੋੜ ਦਿਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਉਤਪਲ ਦੱਤ ਅਤੇ ਸੰਭੂ ਮਿੱਤਰ ਦੋਹਾਂ ਨੇ ਬੰਗਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵੀਂ ਸੇਧ ਦਿਤੀ ਹੈ।

ਹੋਰ ਵਰਣਨਯੋਗ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਚਿੰਦਰਨਾਥ ਸੇਠ ਗੁਪਤਾ, ਮਨਮਥ ਰੇਅ, ਬਿਦਾਇਕ ਭੱਟਾਚਾਰੀਆ ਅਤੇ ਮਹਿੰਦਰ ਗੁਪਤਾ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਨਾਲ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਜੁੜੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਲਹਿਰ ਰਾਬਿੰਦਰਨਾਥ ਟੈਗੋਰ ਦੀ ਬਹੁਪੱਖੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਨਾਲ ਵਾਸਤਵ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਹੀ ਪ੍ਰਫੁਲਤ ਹੋਈ ਹੈ, ਜਿਸ ਦਾ ਵਰਣਨ ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾ ਕਰ ਚੁਕੇ ਹਾਂ। 'ਡਾਕਘਰ', ਰਾਜਾ, (ਹਨੇਰੇ ਕਮਰੇ ਦਾ ਰਾਜਾ) 'ਨਟੀਰ ਪੂਜਾ' ਉਸ ਦੇ ਕੁਝ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜੋ ਸਦੀਵੀ ਗੁਣ ਰਖਦੇ ਹਨ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਆਤਮਾ ਲਈ ਇਕ ਚਿਰ ਸਥਾਈ ਸੁਨੇਹਾ ਹੈ। ਤਰੁਨ ਰਾਇ ਅਤੇ ਬਾਦਲ ਸਰਕਾਰ ਵਰਗੇ ਹੋਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਬੰਗਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਨਵੀਂ ਰੂਹ ਫੂਕੀ ਹੈ।

4

ਇਕ ਹੋਰ ਝੁਕਾਅ ਹੈ ਜੋ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਸਾਡੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਯੋਗ ਸਥਾਨ ਨੂੰ ਯਕੀਨੀ ਤੌਰ ਤੇ ਬਹਾਲ ਕਰ ਦੇਵੇਗਾ। ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦੇ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ। ਅਸੀਂ ਇਸ ਨੂੰ ਅਜਿਹੇ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਛੱਡ ਦਿਤਾ ਸੀ ਜਿਥੇ ਇਸ ਦੀ ਪਾਲਣਾ ਉਤਸ਼ਾਹ ਤੋਂ ਬਹੁਤ ਪਰੇ

ਸੀ। ਪਰ ਹਾਲ ਵਿਚ ਹੀ ਅਸੀਂ ਇਕ ਨਵਾਂ ਝੁਕਾਅ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਜਿਥੇ ਕਿ ਚੇਤੰਨ ਤੌਰ ਤੇ ਕੁਝ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਗਿਰੋਹ ਅਰਧ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਉਭਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਹ ਇਕ ਆਸ਼ਾ ਪੂਰਣ ਲੱਛਣ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਮੰਡਲੀਆ ਸੁਚੇਤ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਦੇ ਵਪਾਰਕ ਪੱਖ ਵਲ ਧਿਆਨ ਨਹੀਂ ਦੇ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਕਲਕੱਤਾ ਵਰਗੇ ਸਥਾਨ ਉੱਤੇ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਸੰਭਵ ਬਣਾਇਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਆਰੰਭ ਤੋਂ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਜਾਣ ਵਾਲੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਮੌਜੂਦ ਰਹੇ ਹਨ। ਸੰਭੂ ਮਿੱਤਰ ਅਤੇ ਉਤੱਪਲ ਦੱਤ ਵਰਗੇ ਨਿਰਮਾਤਾ-ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਆਪਣੀਆਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਬੜੀ ਸਰਗਰਮੀ ਨਾਲ ਚੰਗੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਕਰ ਰਹੀਆਂ ਹਨ। ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਕੋਲ ਕੋਈ ਮਕਸਦ ਜਾਂ ਕੋਈ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਮਤਲਬ ਇਸ ਮਕਸਦ ਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨੀ ਜਾਂ ਇਸ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨੂੰ ਚਿਤ੍ਰਿਤ ਕਰਨਾ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਦਿੱਲੀ ਦਾ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਅਰਧ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੂੰ ਵੰਧਾਉਣ ਵਿਚ ਪਹਿਲ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ 'ਦਿਸ਼ਾਂਤਰ' ਨਾਂ ਦੀ ਮੰਡਲੀ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਦੁਆਰਾ ਬਣਾਈ ਗਈ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਨੇ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਵਿਚ ਹੀ ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਕੁਝ ਹੋਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਵੀ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਆਪਣੀ ਨੀਤੀ ਅਨੁਸਾਰ ਇਕ ਸਾਲ ਵਿਚ ਮਿਥੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਮੁਤਾਬਿਕ ਕਈ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਵੀ ਮੁੰਮਬਈ ਮਰਾਠੀ ਸੰਘ ਦੀ ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਖ਼ਾ, ਤੇ 'ਥੀਏਟਰ ਯੂਨਿਟ' ਅਤੇ ਕੁਝ ਹੋਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਹਰ ਸਾਲ ਮਿਥੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਅਨੁਸਾਰ ਕਈ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਅਸੀਂ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ, ਬੰਗਾਲ ਅਤੇ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਆਜ਼ਾਦੀ ਦੇ ਦੋ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਵਿਚ ਹੀ ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਪੰਜਾਬੀ ਰੰਗਮੰਚ ਸਥਾਪਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਸੰਗਠਨ ਲਗਾਤਾਰ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਕਰਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ—ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਰੂਪ ਨੂੰ ਦੁੱਗਲ, ਖੋਸਲਾ ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੇ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਨਿਭਾਇਆ ਹੈ। ਤਕਰੀਬਨ ਹਰ ਭਾਸ਼ਾਈ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਕੁਝ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਨਿਯਮ-ਬੱਧ ਸਾਲਾਨਾ ਪ੍ਰੋਗਰਾਮ ਕਰਨ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਸਰਗਰਮ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਹਨ। ਜੇ ਕਦੇ ਇਹ ਮੰਡਲੀਆਂ ਆਪਣੀ ਸਾਲਾਨਾ ਯੋਜਨਾ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਬਾਹਰਲੇ ਸਥਾਨ ਉੱਤੇ ਜਾਣ ਦੇ ਕਾਬਿਲ ਹੋ ਜਾਣ ਤਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੇ ਪੈਰਾਂ ਉੱਤੇ ਖੜਾ ਹੋ ਚੁਕਾ ਹੈ।

ਇਹ ਕੋਈ ਨਿਰਾ ਆਸ਼ਾਵਾਦ ਨਹੀਂ ਜਿਸ ਦੇ ਕਿ ਆਮ ਰਵਾਇਤੀ ਜਿਹੇ ਸਿੱਟੇ

ਨਿਕਲਦੇ ਹਨ । ਪੱਛਮੀ ਬੰਗਾਲ ਅਤੇ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਰਗੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਝੁਕਾਵਾਂ ਅਤੇ ਵਿਕਾਸ ਉੱਤੇ ਇਕ ਡੂੰਘੀ ਝਾਤ ਮਾਰਨ ਤੋਂ ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਵੇਗਾ । ਆਧੁਨਿਕ ਬੰਗਾਲੀ ਰੰਗਮੰਚ ਜੋ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ, ਉਸ ਨੇ ਆਧੁਨਿਕ ਲੀਹਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਇਸ ਹੱਦ ਤਕ ਵਿਕਾਸ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਸੰਭੂ ਮਿੱਤਰਾ ਅਤੇ ਉਤੱਪਲ ਦੱਤ ਵਰਗਿਆਂ ਦੀਆਂ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਜੋ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤਾਂ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕੀਆਂ ਪਰ ਅਰਧ-ਪੇਸ਼ਾਵਾਰ ਜ਼ਰੂਰ ਬਣ ਗਈਆਂ ਹਨ । ਪਰ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਇਕ ਨਵਾਂ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਰਿਹਾ ਹੈ । ਬੰਗਾਲ ਵਿਚ ਸੰਭੂ ਮਿੱਤਰਾ ਅਤੇ ਉਤੱਪਲ ਦੱਤ ਵਰਗੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਨਿਰਮਾਤਾ ਹੀ ਕੇਵਲ ਆਪਣੀ ਕੌਸ਼ਲਤਾ ਨੂੰ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਲ ਨਹੀਂ ਲਗਾ ਰਹੇ ਹਨ ਸਗੋਂ ਸੂਝਵਾਨ ਨਿਰਮਾਤਾ ਵੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਫ਼ਿਲਮੀ ਦੁਨੀਆਂ ਵਲ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ । ਪਰ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਨਿਪੁੰਨ ਨੌਜਵਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਨਿਰਮਾਤਾ ਰੰਗਮੰਚ ਵਲ ਹੀ ਰੁਝੇ ਹੋਏ ਹਨ । ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਹਿੰਦੀ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦੇ ਧੰਨਵਾਦੀ ਹਾਂ ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਮਰਾਠੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਬੜੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਵਲ ਖਿੱਚ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਆਕਰਸ਼ਣ ਕੁਝ ਵਧੇਰੇ ਹੀ ਹੈ । ਪੀ. ਐਲ. ਦੇਸ਼ਪਾਂਡੇ, ਪੀ. ਕੇ. ਅਤਰੇ, ਵਸੰਤ ਕਾਨੇਤਕਰ ਵਰਗੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਕਈਆਂ ਦੇ ਨਾਟਕ ਬਹੁਤ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਦਿਖਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਇਕ ਇਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸੌ ਸੌ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਖਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਮਹੀਨਿਆਂ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵੱਧ ਰਹੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਨੇ ਕਈ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਲ ਖਿਚਿਆ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਪੁਰਾਤਨ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨਵੇਂ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲ ਹੋ ਚੁੱਕਾ ਹੈ । ਇਕ ਨਵੇਂ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਹੁਣ ਸਥਾਪਤ ਕਰ ਲਿਆ ਹੈ । ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਇਸ ਵਿਕਾਸ ਕ੍ਰਮ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਆਪਣੀਆਂ ਜੜ੍ਹਾਂ ਪਕੜ ਲਈਆਂ ਹਨ ।

ਗ਼ੈਰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦਾ ਇਸ ਪੱਖੋਂ ਇੰਨਾ ਕੁਝ ਕਰਨ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਤਸਲੀਪੂਰਣ ਗਿਣਤੀ ਵਿਚ ਕਮੀ ਹੀ ਜਾਪਦੀ ਹੈ । ਕਿਉਂਜੋ ਵੱਖ ਵੱਖ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਾਰੇ ਆਪਣੀ ਵੱਖ ਵੱਖ ਪਰਿਭਾਸ਼ਾ ਹੈ । ਇਸ ਲਈ ਆਮ ਜਿਹਾ ਅਨੁਮਾਨ ਲਗਾਉਣਾ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਹੈ । ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿ ਮੁੱਢਲੇ ਵਪਾਰਕ ਮੰਚ ਵਿਚ ਹੋਇਆ ਕਰਦਾ ਸੀ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਵੀ ਨਾਟਕ ਅਕਸਰ ਮੰਡਲੀ ਦੇ ਮੁੱਖੀ ਦੇ ਮੁਤਾਬਿਕ ਹੀ ਲਿਖੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ । ਕਈ ਵਾਰੀ ਵੇਖਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਨਕਦੀ ਇਨਾਮ ਵੀ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਲਿਆਉਣ ਵਿਚ ਅਸਫ਼ਲ ਸਾਬਤ ਹੁੰਦੇ ਸਨ । ਸ਼ਾਇਦ ਅਸੀਂ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਪੜਾਅ ਉੱਤੇ ਪੁਜ

ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ ਜਿਥੇ ਕਿ ਇਕ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਦਾ ਸੰਕਲਪ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਿਕਸਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਿਆ। ਇਸ ਦੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇਕ ਹੋਰ ਵਿਚਾਰ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਵਲ ਅਤੇ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤਿਫਲ ਦਾ ਉਸੇ ਘੜੀ ਹੀ ਪਤਾ ਲੱਗ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਨਾਟਕ ਦਾ ਇੰਜ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਇਸ ਕਰਕੇ ਨਾਵਲ ਤੇ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵਿਚ ਨੌਜਵਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਘਾਟ ਹੈ। ਇਹ ਵੀ ਯਕੀਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕੌਸ਼ਲਤਾ ਪੂਰਣ ਨਾਟਕਕਾਰ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਲ ਖਿਚੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ, ਪਰ ਫਿਲਮਾਂ ਦੀਆਂ ਕਹਾਣੀਆਂ ਅਤੇ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਦਾ ਆਮ ਜਿਹਾ ਪੱਧਰ ਦੇਖਦਿਆਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦਾ ਸਮਰਥਨ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਕਿ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਲ ਖਿਚੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਇਸ ਦਾ ਅਸਲੀ ਕਾਰਨ ਤੀਖਣਤਾ ਪੂਰਣ ਜੀਉਣ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਦੀ ਇੱਛਾ ਦੀ ਕਮੀ ਹੀ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਸਮਾਜ ਪਰਿਵਰਤਨ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਹੈ। ਪੁਰਾਣੀਆਂ ਕੀਮਤਾਂ ਟੁੱਟਦੀਆਂ ਜਾ ਰਹੀਆਂ ਹਨ ਪਰ ਨਵੀਆਂ ਨੇ ਅਜੇ ਆਉਣਾ ਹੈ। ਅਜੇਹੇ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ਜੋ ਧਿਆਨ ਪੂਰਵਕ ਵੇਖ ਸਕੇ, ਅਤੇ ਜਿਸ ਕੋਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਹੋਵੇ। ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਕਰਕੇ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਪੜ੍ਹਦੇ, ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਸੋਚਦੇ, ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ ਹੀ ਬਹਿਸ ਅਤੇ ਆਲੋਚਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਇਹ ਆਪਣੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਣ ਬੈਠਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਜਾਪਦਾ ਹੈ ਕਿ ਜਾਂ ਤਾਂ ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਨ ਅਤੇ ਜਾਂ ਫਿਰ ਦੂਜਿਆਂ ਤੱਕ ਆਪਣੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਨਾ ਪਹੁੰਚਾ ਸਕਣ ਦੇ ਜ਼ੋਖਮ ਨੂੰ ਉਠਾ ਸਕਣ ਲਈ ਤਿਆਰ ਹੋ ਜਾਣ। ਇਹ ਵੀ ਇਕ ਕਾਰਨ ਹੈ ਕਿ ਕਈ ਵਾਰੀ ਆਧੁਨਿਕ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸਿੱਧੇ ਅਨੁਵਾਦਾਂ ਨੂੰ ਕਿਉਂ ਪਸੰਦ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਬਹੁਤ ਛੇਤੀ ਹੀ ਸਾਡੇ ਨੌਜਵਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਨੁਵਾਦਾਂ ਦੇ ਅਭਿਆਸ ਰਾਹੀਂ ਆਪਣੀ ਹੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕਿਸੇ ਢੁੱਕਵੀਂ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਵਿਕਸਤ ਕਰ ਸਕਣਗੇ।

5

ਇਸ ਤੋਂ ਇਹ ਨਹੀਂ ਸਮਝ ਲੈਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਕੋਈ ਮੌਲਿਕ ਆਧੁਨਿਕ ਨਾਟਕ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਤਕਰੀਬਨ ਹਰ ਇਕ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕੁਝ ਕੁ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਪਰ ਗ਼ੈਰ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਅਤੇ ਦੇਸ਼ ਦੀ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਕਰਨ ਤੋਂ ਇਹ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਬਹੁਤ ਹੀ ਥੋੜ੍ਹਾ ਹੈ। ਫਿਰ ਵੀ ਇਹ ਹੁਣ ਅਜੇਹੀ ਸਥਿਤੀ ਉੱਤੇ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਇਹ ਸਰਬ ਭਾਰਤੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਧਿਆਨ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਬਣਿਆ ਹੈ। ਕੁਝ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਹਨ ਜੋ ਕੇਵਲ ਆਪਣੇ ਹੀ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਖੇਡੇ ਗਏ ਸਗੋਂ ਹੋਰਾਂ ਭਾਸ਼ਾਈ

ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਚੰਗੇ ਭਵਿੱਖਤ ਲਈ ਇਹ ਇਕ ਆਸ ਭਰਪੂਰ ਲੱਛਣ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੂਜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਵੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇਖਣ ਵਾਲਿਆਂ ਨੇ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਪਸੰਦ ਕੀਤੇ ਹਨ। ਅਕਸਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਨਾਟਕੀ ਆਲੋਚਕਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰਸੰਸਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਸਰਬ ਭਾਰਤੀ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਸਥਾਨ ਬਖਸ਼ਿਆ ਹੈ। ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਕੋਈ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਰਖਦੀ ਸਗੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਹੀ ਇਕ ਉਤਸ਼ਾਹ ਪੂਰਣ ਭਵਿਖਤ ਬਾਣੀ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਇਕ ਸਾਂਝੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ, ਵਿਸ਼ੇ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵੇਂ ਤੇ ਆਧੁਨਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਹੈ, ਆਦਮੀਆਂ ਅਤੇ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਕਾਰਜ ਦੇ ਪਿਛੇ ਝਾਕ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੀ ਤੀਬਰ ਇੱਛਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਆਦਮੀਆਂ ਅਤੇ ਔਰਤਾਂ ਦੇ ਅਧਿਐਨ ਦੁਆਰਾ ਅਸੀਂ ਮਨੁਖ ਨੂੰ ਜਾਣਦੇ ਅਤੇ ਸਮਝਦੇ ਹਾਂ। ਸਾਡਾ ਪ੍ਰੌੜ੍ਹ ਮਿਥਿਹਾਸ ਅਤੇ ਲੰਮਾ ਇਤਿਹਾਸ ਏਨਾ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਸ੍ਰੋਤ ਨਹੀਂ ਜਿੰਨਾ ਕਿ ਪ੍ਰਤੀਕ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਸ੍ਰੋਤ ਹੈ। ਉਪਿੰਦਰ ਨਾਥ ਅਸ਼ਕ, ਧਰਮਵੀਰ ਭਾਰਤੀ, ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼ ਅਤੇ ਲਕਸ਼ਮੀ ਨਾਰਾਇਣ ਲਾਲ ਵਰਗੇ ਹਿੰਦੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਪੀ. ਐਲ. ਦੇਸ਼ਪਾਂਡੇ ਵਸੰਤ ਕਾਨੀਤਕਾਰ ਅਤੇ ਵਿਜੈ ਤੰਦੂਲਕਰ ਵਰਗੇ ਮਰਾਠੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਤੇ ਕੰਨ੍ਹੜ ਦਾ ਸ੍ਰੀ ਰੰਗਾ ਤੇ ਬੰਗਾਲੀ ਦੇ ਬਾਦਲ ਸਰਕਾਰ ਵਰਗੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਜੇ ਅਸੀਂ ਵੇਖਣਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦਾ ਜ਼ਿਕਰ ਇਸ ਲਈ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਕਿਉਂਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਲਈ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸਮਰਪਿਤ ਕੀਤਾ ਹੈ। ਕੁਝ ਹੋਰ ਵੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਦੇ ਕਦਾਈ ਮੌਲਿਕ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ।

ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਆਪਣੇ ਬਰਾਬਰ ਦੇ ਬੰਗਾਲ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਾਂਗ ਅਜੇਹੀਆਂ ਉਤੇਜਨਾਵਾਂ ਤੋਂ ਬੜੀ ਤੇਜ਼ੀ ਨਾਲ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਏ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਵੀ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਬੜੀ ਆਸਾਨੀ ਨਾਲ ਲੋਕਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚੇ ਹਨ। 'ਕੀਚਕ ਵੱਧ' ਅਤੇ 'ਭਾਊਬੰਦਕੀ' ਖਾਡਿਲਕਾਰ ਦੇ ਦੋ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਨਾਟਕ ਹਨ। ਇਹ ਦੋਨੋਂ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਨਾਟਕ ਹਨ ਅਤੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਇਸ ਦੇ ਅੰਤਰੀਵ ਮੰਤਵ ਨੂੰ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਨ। ਇਕ ਘੂਕ ਸੁਤੀ ਹੋਈ ਕੌਮ ਨੂੰ ਜਗਾ ਕੇ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਉਹ ਲੜਕੇ ਆਪਣੀ ਮਾਤਭੂੰਮੀ ਨੂੰ ਆਜ਼ਾਦ ਕਰ ਸਕਣ। ਦੂਜੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਦੂਜੇ ਨੂੰ ਤਬਾਹ ਕਰਨ ਤੇ ਲੜਾਈ ਝਗੜੇ ਦਾ ਚਿੱਤਰਣ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਜਿਸ ਦੇ ਕਾਰਣ ਅਠ੍ਹਾਰਵੀਂ ਸਦੀ ਵਿਚ ਮਰਾਠਿਆਂ ਨੂੰ ਆਖ਼ਰਕਾਰ ਆਪਣੇ ਰਾਜ ਤੋਂ ਹੱਥ ਧੋਣੇ ਪਏ। ਮਹਿਲ ਦੀ ਸਾਜ਼ਿਸ਼ ਵਿਚ ਗੁੱਸੇ ਅਤੇ ਭਿਅੰਕਰ ਚੰਡੀ ਦਾ

ਰੂਪ ਆਨੰਦੀਬਾਈ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਹੁਕਮਰਾਨ ਪੇਸ਼ਾਵਾ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸਲਾਹਕਾਰ ਰਘੂਬਾ ਦਾਦਾ ਦੀ ਪਤਨੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਬੜੀ ਨਿਰਦਈ ਅਤੇ ਅਤਿ ਦਹਜੇ ਦੀ ਹਿਰਸੀ ਔਰਤ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਨਿਜੀ ਸਵਾਰਥ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਲਈ ਉਹ ਕਿਸੇ ਦੀ ਵੀ ਬਲੀ ਚੜ੍ਹਾਉਣ ਤੋਂ ਦਰੇਗ ਨਹੀਂ ਕਰਦੀ।

ਇਕ ਹੋਰ ਪ੍ਰਤਿਭਾਸ਼ਾਲੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਰਾਮ ਗਣੇਸ਼ ਗਦਕਾਰੀ (1885-1919) ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਛੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਸਨ। ਉਸ ਨੇ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਲਈ ਸਮਾਜਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਨੂੰ ਚੁਣਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਵਿਚ ਉਹ ਅਯੋਗ ਤੌਰ ਤੇ ਸਫ਼ਲ ਸੀ। ਕੁਝ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਤਾਂ ਉਹ ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਿੱਖਰਾਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਿਆ ਹੈ, ਅਤੇ ਕਈ ਵਾਰੀ ਤਾਂ ਉਹ ਡੂੰਘੇ ਮਨੁੱਖੀ ਜਜ਼ਬਿਆਂ ਤੇ ਅਕਾਂਖਿਆਵਾਂ ਦਾ ਯਥਾਰਥਕ ਚਿੱਤਰਣ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ ਦੇ ਬਰਾਬਰ ਦਾ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰਾ ਨਾਟਕ ਸ਼ਾਇਦ 'ਏਕਚ ਪਿਆਲਾ' ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਸ਼ਰਾਬੀ ਦੇ ਜੀਵਨ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਇਕ ਸਿੱਧੇ ਅਤੇ ਤੰਗ ਰਸਤੇ ਉਤੋਂ ਕਿਵੇਂ ਲੰਘਣਾ ਹੈ, ਅਜੇਹੇ ਉਪਦੇਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਭਰਪੂਰ ਇਹ ਉਤੇਜਕ ਸੁਖਾਂਤ ਮੋਹਕ ਗੀਤਾਂ ਅਤੇ ਭਾਵ ਪੂਰਣ ਤਕਰੀਰਾਂ ਨਾਲ ਲੱਦਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚਲੇ ਸੂਖਮ ਵਿਅੰਗ ਅਤੇ ਸਵੱਛ ਹੁਲਾਸ ਨੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪ੍ਰਸਿੱਧਤਾ ਨੂੰ ਅੱਧੀ ਸੱਦੀ ਤੱਕ ਕਾਇਮ ਰਖਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਬੀ. ਵੀ ਉਰਫ਼ ਮਾਮਾ ਵਾਰੇਰਕਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਨਾਟਕਾਂ ਰਾਹੀਂ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦੇ ਅੰਸ਼ ਅਤੇ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਉਤੇਜਕ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਇਕ ਸੰਤੁਲਨ ਨੂੰ ਪ੍ਰੀਚਿਤ ਕੀਤਾ ਸੀ ਜੋ ਅਜੇ ਤੱਕ ਹਾਵੀ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸੱਤਾਚੇ ਗ਼ੁਲਾਮ' (ਸੱਤਾ ਦੇ ਗ਼ੁਲਾਮ) ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਰਾਜਨੀਤਕ ਸੁਨੇਹਾ ਸੀ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਸੋਨਿਆਚਾ ਕਲਸ' (ਸੋਨੇ ਦਾ ਕਲਸ਼) ਵਿਚ ਮਿੱਲ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਲਈ ਸਮਾਜਿਕ ਅਤੇ ਆਰਥਿਕ ਇਨਸਾਫ਼ ਦੀ ਮੰਗ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਨਾਟਕ ਭੂਮੀਕੰਨਿਆ ਸੀਤਾ' (ਸੀਤਾ, ਧਰਤੀ ਦੀ ਪੁੱਤਰੀ) ਦਾ ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਉਸ ਨੇ ਰਾਮਾਇਣ ਵਿਚੋਂ ਲਿਆ ਹੈ। ਸਮਾਜਿਕ ਅਨਿਆਇ ਦੇ ਵਿਰੁੱਧ ਸੀਤਾ ਦਾ ਵਿਦਰੋਹ ਕਰਨਾ ਅਤੇ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਸ਼ਾਹੀ ਮਹੱਲ ਵਿਚੋਂ ਉਸ ਦਾ ਕੱਢਿਆ ਜਾਣਾ ਅਜੇਹੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਸਨ ਜਿਸ ਨੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੇ ਮਨ ਵਿਚ ਸਵੈ-ਸਤਿਕਾਰ ਅਤੇ ਸੁਤੰਤਰ ਸੋਚਣੀ ਦੇ ਜਜ਼ਬੇ ਨੂੰ ਭੜਕਾ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਤਿਖੀ ਵਾਰਤਾਲਾਪ ਅਤੇ ਅਪਾਰ ਸ਼ਕਤੀ ਹੈ।

ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਹੀ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਤਕਰੀਬਨ ਤੀਹ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕ ਕੰਪਨੀਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ ਜਦੋਂ ਕਿ ਹਰ ਇਕ ਕੰਪਨੀ ਵਿਚ ਪੰਜਾਹ ਮੈਂਬਰ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਚੌਥੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਟਾਕੀਜ਼ (ਸਿਨੇਮਾ) ਦੇ ਆ ਜਾਣ ਨਾਲ

ਇਨ੍ਹਾਂ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੂੰ ਬਹੁਤ ਸਖ਼ਤ ਧੱਕਾ ਲੱਗਿਆ ਜਿਸ ਕਰਕੇ ਇਹ ਬਿੱਖਰ ਗਈਆਂ ਸਨ। ਇਹ ਇਕ ਪ੍ਰਤੱਖ ਜਿਹਾ ਵਿਚਾਰ ਸੀ ਜਿਸ ਨੇ ਕਿ ਦੇਸ਼ ਦੇ ਹਰ ਸਥਾਨਕ ਰੰਗਮੰਚ ਉੱਤੇ ਅਸਰ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਫ਼ਿਲਮ ਕੰਪਨੀਆਂ ਨੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਰੀਆਂ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਵਿਚ ਸਮੋਂ ਲਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਮਰਾਠੀ ਰੰਗਮੰਚ ਕੁਝ ਰਸਾਤਲ ਵਲ ਜਾ ਪਿਆ ਸੀ।

ਚੌਥੇ ਦਹਾਕੇ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਪੁੱਨਰ ਸਥਾਪਨ ਹੋਣ ਲੱਗ ਪਿਆ ਸੀ। ਬਾਲੇਰਾਓ ਨਾਂ ਦੇ ਇਕ ਉਤਸ਼ਾਹੀ ਨੌਜਵਾਨ ਨੇ 'ਮੁੰਮਬਈ ਮਰਾਠੀ ਸਾਹਿਤਯ ਸੰਘ' ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਕੱਠਾ ਕੀਤਾ ਜੋ ਕਿ ਅਵਕਾਸ਼ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਸਨ ਜਾਂ ਬਹੁਤੀ ਖ਼ਸਤਾ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਇਕੱਠਿਆਂ ਹੋ ਕੇ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕ ਮੇਲੇ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ ਜਿਸ ਨੇ ਮਰਾਠੀ ਰੰਗਮੰਚ ਵਿਚ ਇਕ ਨਵੀਂ ਰੂਹ ਫੂਕ ਦਿਤੀ ਸੀ। ਪ੍ਰਬੀਨ ਅਭਿਨੇਤਾ ਬਾਲਗੰਧਰਵ ਜੋ ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਬੜੀ ਨਿਪੁੰਨਤਾ ਨਾਲ ਔਰਤਾਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਕੋਇਲ ਵਾਂਗੂ ਗਾਉਂਦਾ ਸੀ ਇਕ ਵਾਰੀ ਫਿਰ 1930 ਦੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਦੀ ਖੁਸ਼ੀ ਲਈ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆ ਗਿਆ ਸੀ।

ਅੱਜ ਦਰਜਨਾਂ ਦੇ ਹਿਸਾਬ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਅਤੇ ਅਰਧ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਮਰਾਠੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਸਾਲਾਨਾ ਮੇਲੇ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਸੱਤ ਹਜ਼ਾਰ ਉਤਸੁਕ ਸ੍ਰੋਤੇ ਹਰ ਰਾਤ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵੇਖਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਸੰਘ ਨੇ ਹੁਣ ਇਕ 'ਓਪਨ ਏਅਰ ਥੀਏਟਰ' ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰ ਲਈ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਇਕ ਬਹੁਤ ਹੀ ਵੱਡਾ ਸਭਿਆਚਾਰਕ ਕੇਂਦਰ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਭਾਗ ਨੇ ਕਈ ਨੌਜਵਾਨ ਪ੍ਰਬੀਨ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿਤਾ ਹੈ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਭ ਨਾਲੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਰਖਣ ਵਾਲਾ ਪੀ. ਐਲ. ਦੇਸ਼ਪਾਂਡੇ ਹੈ ਜਿਸ ਨੇ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ 'ਤੁਕਾ ਰਾਮ' ਨਾਂ ਦਾ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਸਤਾਰ੍ਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੇ ਸੰਤ ਕਵੀ ਤੁਕਾ ਰਾਮ ਦੇ ਜੀਵਨ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ। ਹਿੰਦੂ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਮੌਜੂਦ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਬਰਾਬਰੀ ਦੀ ਡੂੰਘੀ ਤੀਖਣ ਸਮਾਜਿਕ ਸੂਝ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰਖ ਕੇ ਤੁਕਾਰਾਮ ਦੀ ਪਾਤਰ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ। ਪਰ ਉਸ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਗੋਗਲ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਇੰਨਸਪੈਕਟਰ ਜਨਰਲ' ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰ ਵਜੋਂ ਪ੍ਰਾਪਤ ਹੋਈ ਜਿਸ ਨਾਲ ਕਿ ਉਹ ਬਹੁਤ ਛੇਤੀ ਹੀ ਪ੍ਰਸਿਧ ਹੋ ਕੇ ਮਾਨਤਾ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰ ਗਿਆ ਸੀ। ਉਸ ਦਾ ਇਕ ਹੋਰ ਰੂਪਾਂਤਰ ਅਕਸਰ ਰੰਗਮੰਚ ਤੇ ਦਿਖਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ 'ਸੁੰਦਰ ਮੀ ਹੋਨਾਰ' ਜੋ 'ਦੀ ਬੈਰੇਟਸ ਆਫ਼ ਵਿਪਲ ਸਟਰੀਟ' ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ ਉਸ ਦਾ ਮੌਲਿਕ

ਨਾਟਕ 'ਤੁਜ਼ਾ ਆਹੇ ਤੁਜ਼ਾ ਪਾਸ਼ੀ' ਨੇ ਇਕ ਸਾਹਿੱਤਕ ਹਲਚਲ ਮਚਾ ਦਿਤੀ ਸੀ ਅਤੇ ਮੰਚ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਵਿਚ ਇਕ ਰਿਕਾਰਡ ਕਾਇਮ ਕਰ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਦੇਸ਼ਪਾਂਡੇ ਨੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਕਲਾ ਨੂੰ ਬੌਧਿਕ ਤੀਖਣਤਾ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕੀਤੀ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਵਧੇਰੇ ਕਰਕੇ ਉਦੇਸ਼ਾਤਮਕ ਹੁੰਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਸੀ। 'ਬਤਾਤਿਆਚੀ ਚਾਲ' ਉਸ ਦਾ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜੋ ਲੋਕਾਂ ਲਈ ਡੂੰਘੀ ਖਿੱਚ ਰਖਦਾ ਹੈ।

ਦੇਸ਼ਪਾਂਡੇ ਦੇ ਇਕ ਪੂਰਵ ਵਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਪੀ. ਕੇ. ਅਤਰੇ ਨੇ ਅਜੇਹੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜੋ ਕਿ ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧਤਾ ਕਰਦੇ ਸਨ। ਉਸ ਦਾ ਵਿਅੰਗ ਤਿੱਖੀ ਕਟਾਰ ਵਰਗਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਸਮਾਜ ਦੀ ਕਿਸੇ ਵੀ ਬੁਰਾਈ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਬਖ਼ਸ਼ਦਾ। ਇਕ ਸਮੇਂ ਉਹ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਵਿਚ ਸਿੱਖਰਾਂ ਉੱਤੇ ਸੀ। ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਉਪਰਲੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਧੋਖੇਬਾਜ਼ ਤੇ ਮਕਾਰ ਲੋਕਾਂ ਉੱਤੇ ਸਿਧੀ ਚੋਟ ਲਗਾਉਣ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਆਇਰਲੈਂਡ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਰਨਾਰਡਸ਼ਾਅ ਨਾਲ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। ਅੱਜ ਹਾਸ ਹੁਲਾਸ ਭਰਪੂਰ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੱਚੀ ਮਰਾਠੀ ਅਭਿਨੈ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਝਲਕਾਰਾ ਮਿਲਦਾ ਹੈ।

ਜੋ ਕੁਝ ਕਿਹਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਲ ਮਿਲਾਕੇ ਸਮਕਾਲੀ ਮਰਾਠੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਵਿਜੈ ਤੰਦੁਲਕਰ ਦੇ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕ 'ਸ਼ਾਂਤਤਾ !' 'ਕੋਰਟ ਚਾਲੂ ਆਹੇ' ਨੇ ਇਕ ਨਵਾਂ ਆਕਾਰ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹਿੰਦੀ ਅਨੁਵਾਦ ਵਿਚ 'ਖ਼ਾਮੋਸ਼ ! ਅਦਾਲਤ ਜਾਰੀ ਹੈ,' ਦੇ ਸਿਰਲੇਖ ਹੇਠ ਬੜੀ ਸਫ਼ਲਤਾ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਜ਼ਾਹਰ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਿਵੇਂ ਅਚੇਤ ਤੌਰ ਤੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਦਿਖਾਵੇ ਵਾਲੇ ਸੰਸਾਰ ਵਿਚ ਸਖ਼ਤੀ ਅਤੇ ਨਿਰਦਈ ਪੁਣੇ ਦਾ ਮੁਜ਼ਾਹਰਾ ਕਰਦੇ ਹਾਂ ਭਾਵੇਂ ਉਹ ਸਾਡੀ ਮਰਜ਼ੀ ਜਾਂ ਆਤਮਕ ਉੱਨਤੀ ਦੇ ਅਨੁਕੂਲ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ।

6

1955 ਵਿਚ ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਇਕ ਕਾਵਿ ਨਾਟਕ 'ਅੰਧਾ ਯੁੱਗ' ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਹੋਇਆ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਲੇਖਕ ਧਰਮਵੀਰ ਭਾਰਤੀ ਨੇ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਝੂਠ, ਪ੍ਰੇਸ਼ਾਨੀ, ਖ਼ੂਨ ਖ਼ਰਾਬਾ, ਕੋਝਾਪਨ ਅਤੇ ਅੰਧ ਵਿਸ਼ਵਾਸ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਸੱਚ ਅਤੇ ਸੁੰਦਰਤਾ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਣਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਾਂ ਇੰਜ ਕਹਿ ਲਵੋ ਕਿ ਉਹ ਇਸ ਮੱਕਰ ਫ਼ਰੇਬ ਦੀ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿਚ ਸੱਚ ਅਤੇ ਸੁੰਦਰਤਾ ਦੀ ਭਾਲ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਉਤੇਜਨਾ ਸੁਤੰਤਰਤਾ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਭਾਰਤ ਅਤੇ ਸੰਸਾਰ ਯੁੱਧ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਦੀਆਂ ਸਮਕਾਲੀ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਤੋਂ ਮਿਲੀ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਲਈ ਨਾਟਕਕਾਰ

ਨੇ ਮਹਾਂਭਾਰਤ ਦੇ 18 ਦਿਨਾਂ ਦੇ ਯੁੱਧ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਚੁਣਿਆ ਸੀ। ਮਹਾਂ ਕਾਵਿਕ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਬ੍ਰਿਤਾਂਤ ਰਾਹੀਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਹੁੰਦਾ ਹੈ 'ਜੰਗ ਦੇ ਖ਼ਾਤਮੇ ਤੇ ਬਾਅਦ ਸੰਸਾਰ ਉੱਤੇ ਹਨੇਰੇ ਯੁੱਗ ਦੀ ਆਮਦ ਹੁੰਦੀ ਹੈ,' ਜਦੋਂ ਕਿ ਸਾਰੀਆਂ ਕੀਮਤਾਂ ਉੱਥਲ ਪੁੱਥਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਅੱਛੇ ਬੁਰੇ ਦੀ ਪਛਾਣ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਮਕਾਲੀ ਘਟਨਾਵਾਂ ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਬੜੇ ਹੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਇਆ ਹੈ। ਮਹਾਂ ਕਾਵਿ ਦੇ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਵਾਪਰੇ ਅੰਨ੍ਹੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਸਮਕਾਲੀ ਸੂਤਿਆਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਦੇ ਪੰਧ ਉੱਤੇ ਰੋਸ਼ਨੀ ਦਿਖਾਂਦੀ ਹੈ। ਕਾਵਿਕ ਸ਼ੈਲੀ, ਬਿਆਨੀਆਂ ਪੈਰ੍ਹੇ, ਕਵਿਤਾ ਉਚਾਰਣ ਵਾਲੇ ਪ੍ਰਸੰਗ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਦੇ ਕੁਝ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਗੁਣ ਬਖ਼ਸ਼ਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਕੇਵਲ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ ਲਈ ਹੀ ਨਵੀਂ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਲਈ ਵੀ ਨਵੀਂ ਗੱਲ ਸੀ। ਇਹ ਕੋਈ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕਿ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਇਸ ਦੇ ਛੱਪਣ ਤੋਂ ਪੰਜ ਸਾਲ ਬਾਅਦ 1960 ਵਿਚ ਸਤਿਯ ਦੇਵ ਦੁਬੇ ਦੇ ਜਤਨਾਂ ਰਾਹੀਂ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈ। ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਪੁਰਾਣੇ ਕਿਲੇ ਦੇ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਖੁਲ੍ਹੇ ਮੈਦਾਨ ਵਿਚ ਅਲਕਾਜ਼ੀ ਤੇ ਉਸ ਦੇ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰ-ਥੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਈ ਇਕ ਨਵਾਂ ਸੁਨੇਹਾ ਸੀ।

ਇਕ ਹੋਰ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ 'ਅੰਧਾ ਯੁੱਗ' ਤੋਂ ਤਿੰਨ, ਸਾਲ ਬਾਅਦ (1958) ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ਪਰ 'ਅੰਧਾ ਯੁੱਗ' ਨਾਲੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ 'ਆਸਾੜ ਕਾ ਏਕ ਦਿਨ' ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਦਾ ਲੇਖਕ ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼ ਸੀ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਕਵੀ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਹੈ, ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਸੰਬੰਧ ਉਸ ਸਮੇਂ ਨਾਲ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਅਜੇ ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੇ ਕਵੀ ਦੇ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਹਾਸਿਲ ਨਹੀਂ ਸੀ ਕੀਤੀ। ਇਕ ਪਿੰਡ ਦੀ ਕੁੜੀ ਜਿਸ ਦਾ ਨਾਂ ਮਾਲਿਕਾ ਹੈ, ਕਾਲੀਦਾਸ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਕਾਲੀਦਾਸ ਵੀ ਉਸ ਨੂੰ ਪਿਆਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਜਿਉਂ ਜਿਉਂ ਸਮਾਂ ਬੀਤਦਾ ਹੈ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦਾ ਪਿਆਰ ਵੱਖ ਵੱਖ ਰਸਤਿਆਂ ਉਪਰ ਤੁਰ ਪੈਂਦਾ ਹੈ। ਮਾਲਿਕਾ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੀ ਉਤੇਜਨਾ ਦਾ ਕਾਰਨ ਬਣਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਉਸ ਦੀ ਕਾਵਿਕਲਾ ਲਈ ਅਰਪਨ ਕਰਦੀ ਹੈ। ਕਾਲੀਦਾਸ ਅਤੇ ਮਾਲਿਕਾ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਇਕ ਸਰਬ ਵਿਆਪਕ ਨਾਟਕੀ ਦਵੰਦ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਿਕਸਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ, ਜਿਥੇ ਕਿ ਪਿਆਰ ਅਤੇ ਕਲਾ, ਅਤੇ ਅੰਤਰ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਤੇ ਵਾਤਾਵਰਣ ਦੇ ਵਿਚਕਾਰ ਟੱਕਰ ਦਰਸਾਈ ਗਈ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਸਮਕਾਲੀ ਅਤੇ ਵਿਆਪਕ ਦੋਹਾਂ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੈ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਵੱਖ ਵੱਖ ਸ੍ਰੋਤ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਇਨ੍ਹਾਂ

ਵਿਚ ਕੁਝ ਸਾਂਝੇ ਲੱਛਣ ਵੀ ਹਨ। ਕਈ ਥਾਂਵਾਂ ਉੱਤੇ 'ਅੰਧਾ ਯੁੱਗ' ਸਮਕਾਲੀ ਵਸਤੂਆਂ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਐਟਮ ਬੰਬ ਦੀ ਯਾਦ ਦਿਲਾਉਂਦਾ ਹੈ, ਜਾਂ ਭਾਰਤ ਦੀ ਵੰਡ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਭਰਾ ਭਰਾ ਦੇ ਆਪਸੀ ਖ਼ੂਨ ਖ਼ਰਾਬੇ ਦੀ ਯਾਦ ਦਿਵਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਹੀ ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼ ਦੇ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਸੱਤਾ-ਅਧਿਕਾਰ ਅਤੇ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਵਿਚਲੇ ਰਿਸ਼ਤੇ ਤੋਂ ਜਾਣੂ ਕਰਵਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ, (ਸਾਡੀ ਸਰਕਾਰ ਦੇ ਕਲਾ ਦੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਕਰਨ ਦੇ ਜਤਨ) ਜਾਂ ਪਰੰਪਰਾਗਤ (ਭਾਵਨਾ) ਅਤੇ ਵਰਤਮਾਨ (ਤਰੱਕੀ) ਵਿਚਲੇ ਰਿਸ਼ਤੇ ਨੂੰ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਸਮਕਾਲੀ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਕਿਰਿਆ ਦਾ ਰੁਝਾਨ ਹੈ। ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੁਣ ਕੇਵਲ ਕਥਾਵਾਚਕ ਹੋਣ ਨਾਲ ਹੀ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਨਹੀਂ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਉਹ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸੰਤੁਸ਼ਟ ਹੈ। ਉਹ ਝੂਠ ਦੀਆਂ ਪਰਤਾ ਥੱਲੇ ਸੱਚ ਦੀ ਖੋਜ ਕਰਨ ਲਈ ਦ੍ਰਿੜ ਹੈ, ਉਹ ਕੋਹਜ ਦੇ ਅੰਦਰੋਂ ਸੁਹਜ ਲਭਣ ਲਈ ਤੱਤਪਰ ਹੈ।

ਉਸ ਦੀ ਸਾਫ਼ਗੋਈ, ਨਿਰਪੱਖਤਾ ਅਤੇ ਸਮਕਾਲੀ ਸਮਾਜਿਕ ਦਸ਼ਾ ਦੀ ਸਖ਼ਤ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਆਲੋਚਨਾ ਕਰਨ ਨਾਲ ਉਸ ਨੇ ਸੱਤਾ-ਅਧਿਕਾਰ ਨੂੰ ਕਚਹਿਰੀ ਦੇ ਕਟਹਿਰੇ ਵਿਚ ਲਿਆ ਖੜਾ ਕਰ ਦਿਤਾ ਹੈ ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼ ਨੂੰ ਰਾਜ ਸਰਕਾਰ ਅਤੇ ਕੇਂਦਰੀ ਸਰਕਾਰ ਵਲੋਂ ਉੱਚ ਪੁਰਸਕਾਰਾਂ ਨਾਲ ਸਨਮਾਨਿਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਨਿਰਸੰਦੇਹ ਉਹ ਇਕ ਤਿੱਖੀ ਚੋਭ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਨਿੱਡਰ ਆਲੋਚਕ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਹੈ। ਹੁਣ ਰੰਗਮੰਚ ਕੋਈ ਅਜੇਹੀ ਥਾਂ ਨਹੀਂ ਜਿਥੇ ਕਿ ਅੱਖਾਂ ਨੂੰ ਤਾਜ਼ਗੀ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਜਾਂ ਕੰਨਾਂ ਨੂੰ ਮਧੁਰ ਲਗਣ ਵਾਲਾ ਕੁਝ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਵੇ।

ਮੋਹਨ ਰਾਕੇਸ਼ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿਧ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਟਕ 'ਆਧੇ ਅਧੂਰੇ' ਹੈ, ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਉਸ ਨੇ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਔਰਤ ਦਾ ਸੁਭਾ ਚਿਤਰਿਆ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਨਿਰਾਸਤਾ ਅਤੇ ਅਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਵਿਚ ਬੁਰਾਈ ਵਲ ਝੁਕਦੀ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੇ ਉਸ ਦੇ ਇਸ ਸੁਭਾਅ ਵਿਚ ਉਸ ਦੇ ਡਰ, ਗੁੱਸੇ, ਦੁੱਖ ਅਤੇ ਦੁਖਾਂਤ ਨੂੰ ਬੜੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਚਿੱਤਰਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੀ ਮੁੱਖ ਪਾਤਰ ਸਾਵਿਤਰੀ ਇਕ ਅੱਧਖੜ ਉਮਰ ਦੀ ਨੌਕਰੀ ਪੇਸ਼ਾ ਗੁਸੈਲੀ ਔਰਤ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਪੂਰਣਤਾ-ਮਰਦਾਵੀ ਪੂਰਣਤਾ, ਦੇ ਪਿਛੇ ਦੌੜਦੀ ਹੋਈ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਜੋ ਵਿਅਕਤੀ ਉਸ ਦੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਹੈ, ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਅਤੇ ਪਰਿਵਾਰ ਦੋਹਾਂ ਨੂੰ ਦੁੱਖੀ ਕਰਦਾ ਅਤੇ ਨਿਰਾਦਰ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਹੋ ਦੁੱਖ ਅਤੇ ਨਿਰਾਦਰ ਸਾਵਿਤਰੀ ਦੀ ਹੋਣੀ ਹੈ, ਉਸ ਦੀ ਅਜੀਬ ਤਲਾਸ਼ ਹੈ। ਆਖ਼ਰਕਾਰ ਸਾਵਿਤਰੀ ਦੇ ਆਪਣੇ ਘਰੋਗੀ ਜੀਵਨ ਪ੍ਰਤੀ

ਕੁਰਬਾਨੀ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਭੋਲੇਪਨ ਦਾ ਢੌਂਗ ਜੁਨੇਜਾ ਰਾਹੀਂ ਨੰਗਾ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਜੁਨੇਜਾ ਸਾਵਿਤਰੀ ਦੀ ਮਰਦਾਵੀਂ ਪੂਰਣਤਾ ਦਾ ਜੀਂਦਾ ਜਾਗਦਾ ਰੂਪ ਹੈ। ਜਿਸ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਸਵਿਤਰੀ ਦੋ ਦਹਾਕੇ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਹੀ ਕਰ ਰਹੀ ਸੀ। ਅੰਤ ਵਿਚ ਪਰਦਾ ਉਸ ਔਰਤ ਉੱਤੇ ਡਿਗਦਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਨਰਕ ਦੀ ਖਾਈ ਵਿਚ ਡਿੱਗ ਚੁੱਕੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਹੀ ਸਮੇਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ (1958-59) ਕੰਨੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸ੍ਰੀ ਰੰਗਾ ਦਾ ਇਕ ਨਾਟਕ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਜਿਸ ਦਾ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਵਿਚ 'ਲਾਈਟ-ਡਾਰਕਨੈਸ' ਦੇ ਨਾਂ ਹੇਠ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤਾ ਗਿਆ। ਇਸ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਇਕ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀ ਦਾ ਮਾਲਕ ਅਤੇ ਮੈਨੇਜਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੀ ਬੇਨਤੀ ਕਰਦੇ ਹਨ ਪਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਿਲਕੁਲ ਇਨਕਾਰ ਕਰ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਥੇ ਇਹ ਗੱਲ ਦਿਲਚਸਪ ਜਾਪਦੀ ਹੈ ਕਿ ਬੰਗਾਲੀ ਦੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਬਾਦਲ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੀ ਇਸ ਸਮੱਸਿਆ ਨੂੰ ਨਾਟਕੀ ਰੂਪ ਦਿਤਾ ਹੈ। ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਇਬਮ ਇੰਦਰਜੀਤ' ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਸ ਗੱਲ ਤੋਂ ਦੁੱਖੀ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਇਰਦ ਗਿਰਦ ਦੇ ਜੀਵਨ ਵਿਚ ਕੋਈ ਢੁੱਕਵਾਂ ਵਿਸ਼ਾ ਨਹੀਂ ਮਿਲ ਰਿਹਾ। ਇਕ ਸਾਧਾਰਣ ਆਦਮੀ ਦਾ ਜੀਵਨ ਨਿੱਤ ਦੀ ਹੱਡ ਭੰਨਵੀਂ ਮਿਹਨਤ ਹੈ। ਉਹ ਆਪਣੀਆਂ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਘਿਰਿਆ ਹੋਇਆ ਬੇਵਸੀ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੈ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦੋ ਪੱਧਰਾਂ ਉੱਤੇ ਵਿਚਾਰਦਾ ਹੈ, ਇਕ ਪਾਸੇ, ਨਿੱਤਾਪ੍ਰਤੀ ਦਾ ਅਕਾਊ ਵਰਤਮਾਨ ਜੀਵਨ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਕਲਪਨਾ ਦੀ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਦੁਨੀਆਂ ਹੈ। ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦਾ ਭਰਮ ਉਦੋਂ ਟੁੱਟਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਉਸ ਦੀ ਕਲਪਨਾ ਦੀ ਦੁਨੀਆਂ ਯਥਾਰਥ ਨਾਲ ਟਕਰਾ ਕੇ ਚੂਰ ਚੂਰ ਹੋ ਜਾਂਦੀ ਹੈ।

ਅੰਤ ਵਿਚ ਨਾਟਕ 'ਸੁਨੋ ਜਨਮੇਜੇ' ਦਾ ਹਵਾਲਾ ਦੇਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਜਾਪਦਾ ਹੈ। (ਇਹ ਨਾਟਕ ਸ੍ਰੀ ਰੰਗਾ ਦੇ ਕੰਨੜ ਨਾਟਕ 'ਕਿਲੂ ਜਨਮੇਜੇ' ਦਾ ਹਿੰਦੀ ਅਨੁਵਾਦ ਹੈ) ਮੂਲ ਕੰਨੜ ਨਾਟਕ 1960 ਵਿਚ ਛਪਿਆ ਸੀ। ਪਰ ਆਪਣੇ ਵਿਸ਼ੇ ਅਤੇ ਤਕਨੀਕ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਪੱਖੋਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੇ ਆਲੋਚਕਾਂ ਦਾ ਧਿਆਨ ਉਦੋਂ ਖਿਚਿਆ ਜਦੋਂ 1965 ਵਿਚ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਦੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੇ ਇਸ ਦਾ ਹਿੰਦੀ ਅਨੁਵਾਦ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ।

ਇਥੇ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਨਾਟਕ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਹੀ ਇਕ ਨਾਟਕ ਹੈ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਇਸ ਵਿਚ ਸੂਤਰਧਾਰ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਨੇਤਾ ਦੋ ਪਾਤਰ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਚਾਰ ਹੋਰ ਪਾਤਰ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋਹਾਂ ਦੇ ਹੀ ਸਿਰਜੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਇਹ ਚਾਰ ਪਾਤਰ, ਇਕ ਬੁੱਢਾ ਆਦਮੀ, ਇਕ ਨੌਜਵਾਨ, ਇਕ ਮੁਟਿਆਰ ਅਤੇ ਇਕ ਸਧਾਰਣ ਆਦਮੀ ਹਨ, ਜੋ ਸੂਤਰਧਾਰ ਦੇ ਸਿਰਜੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਪਰ ਇਹੋ

ਚਾਰੋ ਪਾਤਰ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਨੇਤਾ ਰਾਹੀਂ ਸਿਰਜੇ ਹੋਏ ਇਕ ਦਫ਼ਤਰ ਦਾ ਡਾਇਰੈਕਟਰ, ਇਕ ਕਲਰਕ, ਇਕ ਟਾਈਪਿਸਟ ਲੜਕੀ ਅਤੇ ਇਕ ਚਪੜਾਸੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਹਨ। ਸੂਤਰਧਾਰ ਇਕ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਪਾਤਰ ਹੈ ਜੋ ਕਲਾਸਕੀ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਰੰਭ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਪੂਰਵਅੰਗ ਖ਼ਤਮ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਫਿਰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਜ਼ਰ ਨਹੀਂ ਆਉਂਦਾ। ਪਰ 'ਸੁਨੋ ਜਨਮੇਜੇ' ਦਾ ਸੂਤਰਧਾਰ ਨਾਟਕ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਅੰਤ ਤੱਕ ਸਾਰਾ ਸਮਾਂ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਹੀ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਲੋਕਾਂ ਦਾ ਨੇਤਾ ਨਾਟਕ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਤੁਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖ਼ਤਮ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਮੰਚ ਤੋਂ ਥੱਲੇ ਉਤਰ ਆਉਂਦਾ ਹੈ। ਇਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਇਸ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਲੋਕ ਨੇਤਾ, ਅਤੇ ਸਾਧਾਰਣ ਲੋਕ ਇਕ ਨਵੀਂ ਤਿਕੋਨ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਨਾਟਕ ਵਿਚਲੇ ਚਾਰ ਪਾਤਰਾਂ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। (1) ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ (2) ਇਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਰਿਸ਼ਤੇ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ (3) ਤਤਕਾਲੀਨ ਚੌਗਿਰਦੇ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ। ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਉਹ ਸਿਰਫ਼ ਜੀਵ ਹਨ, ਇਕ ਦੂਜੇ ਨਾਲ ਰਿਸ਼ਤੇ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਉਹ ਉੱਚੇ ਅਤੇ ਨੀਵੇਂ ਹਨ, ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਚੌਗਿਰਦੇ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਉਹ ਚੰਗੇ ਅਤੇ ਮਾੜੇ ਹਨ। ਪਰ ਇਥੇ ਉਚਾ, ਨੀਵਾਂ, ਚੰਗਾ, ਮਾੜਾ ਅਤੇ ਜੀਵਨ, ਮੌਤ ਅਰਥਹੀਣ ਸ਼ਬਦ ਹਨ। ਜਦੋਂ ਕੋਈ ਆਧੁਨਿਕ ਹਥਿਆਰ ਸਾਰੇ ਸੰਸਾਰ ਨੂੰ ਤਬਾਹ ਕਰਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਫਿਰ ਮੌਤ ਦਾ ਕੀ ਅਰਥ ਹੈ? ਜਦੋਂ ਨਾ ਕੋਈ ਜੀਊਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਕੋਈ ਮਰਦਾ ਹੈ। ਤਰਕ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ। ਪਰ ਸੂਤਰਧਾਰ ਕਹਿੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਸਲ ਵਿਚ ਇਹ ਜੀਉਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਹੀ ਹੈ ਜੋ ਜ਼ਿੰਦਗੀ ਨੂੰ ਅਮਰ ਬਣਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਅਤੇ ਬੜੀ ਹੈਰਾਨੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਨਾਟਕ ਇਕ ਆਸਾਜਨਕ ਸੰਕੇਤ ਨਾਲ ਸਮਾਪਤ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

7

ਉਪਰੋਕਤ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਵਰਨਣ ਇਸ ਲਈ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੇ ਕੁਝ ਝੁਕਾਵਾ ਨੂੰ ਉਦਾਹਰਣਾ ਸਹਿਤ ਸਮਝਾਇਆ ਜਾ ਸਕੇ। ਇਹ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਵਧੀਆ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਜਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਲੱਛਣ ਨਹੀਂ ਹਨ। ਇਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਅਜੋਕੇ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕਕਾਰ ਅਜੇ ਤੱਕ ਯੂਰਪੀਅਨ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋ ਰਹੇ ਹਨ। ਅਤੇ ਇਹ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਯੂਰਪੀਅਨ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੇ ਸਾਨੂੰ ਬੈਕਟ, ਜਾਂ ਆਇਓਨਿਸਕੋ, ਜਾਂ ਪਿੰਟਰ ਦੇ ਮਾਡਲ ਉੱਤੇ ਕਈ ਯੋਗ ਅਤੇ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਨਾਟਕ ਦਿੱਤੇ ਹਨ। ਪਰ ਨਾਂ ਤਾਂ ਇਹ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਉਪਰ ਦੱਸੇ ਗਏ ਨਾਟਕ ਆਮ ਭਾਰਤੀ ਸੂਤਿਆਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚੇ ਹਨ। ਇਹ ਗੱਲ

ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਹੈ ਕਿ ਤਕਰੀਬਨ ਇਹ ਸਾਰੇ ਹੀ ਨਾਟਕ, ਦਿੱਲੀ, ਬੰਬਈ, ਜਾਂ ਕਲਕੱਤਾ ਵਰਗੀਆਂ ਥਾਵਾਂ ਉੱਤੇ ਮੰਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ। ਜੇਕਰ ਨਾਟਕਕਾਰ ਥੋੜ੍ਹੇ ਹਨ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਨਿਰਮਾਤਾ ਇਸ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਘੱਟ ਹਨ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਉਤੇ ਖ਼ਰਚਾ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਕੰਮ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਅਭਿਨੇਤਾ ਜੋ ਕਿ ਆਪਣੀ ਉਪਜੀਵਕਾ ਲਈ ਦਫ਼ਤਰਾਂ ਅਤੇ ਫ਼ੈਕਟਰੀਆਂ ਵਿਚ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਤੋਂ ਅਸਮਰਥ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਪਰ ਹੁਣ ਇਕ ਨਵੀਂ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਹੋਂਦ ਵਿਚ ਆ ਰਹੀ ਹੈ। ਭਾਵੇਂ ਸਮੇਂ ਦੀਆਂ ਮੌਜੂਦਾ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਨੌਜਵਾਨ ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਏਨਾ ਉਤਸ਼ਾਹ ਨਹੀਂ ਦਿੰਦੀਆਂ। ਬੰਗਾਲ, ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਜਾਂ ਦਿੱਲੀ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਬੜੀ ਮੁਸ਼ਕਿਲ ਨਾਲ ਹੀ ਉਤਸ਼ਾਹਿਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। 'ਤੁਗ਼ਲਕ' ਵਰਗਾ ਨਾਟਕ ਜੋ ਕਿ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ ਗਿਰੀਸ਼ ਕਰਨਾਡ ਨੇ ਕੰਨ੍ਹੜ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਹੈ, ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਅਤੇ ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਇਹ ਨਾਟਕ ਹਿੰਦੀ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਆਲੋਚਕਾਂ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸਲਾਹਿਆ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਮੂਲ ਭਾਸ਼ਾ ਕੰਨ੍ਹੜ ਵਿਚ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਹੋਣ ਲਈ ਬਹੁਤ ਸਮਾਂ ਇੰਤਜ਼ਾਰ ਕਰਨਾ ਪੈ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਨੌਜਵਾਨ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਇਹ ਇਕ ਆਪਣੀ ਹੀ ਕਿਸਮ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ। ਕਲਾਕੌਸ਼ਲਤਾ ਇਥੇ ਹੈ ਅਤੇ ਵਧੇਰੇ ਮਾਤਰਾ ਵਿਚ ਹੈ। ਦਿੱਲੀ ਦਾ ਮੰਚ ਜੋ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਸਭ ਤੋਂ ਉਤਮ ਰਚਨਾ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ ਸਾਡੇ ਲਈ ਇਕ ਚੰਗੇ ਭਵਿੱਖਤ ਦਾ ਇਕਰਾਰ ਹੈ। ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੀ ਬਜਾਇ ਜੇਕਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਭਾਰਤੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਤੋਂ ਵੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਜੇਕਰ ਯੋਗ ਸਿੱਖਿਆ ਅਤੇ ਸੰਗਠਨ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਯਕੀਨੀ ਤੌਰ ਤੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਇਕ ਵਾਰੀ ਫਿਰ ਕਾਲੀਦਾਸ ਅਤੇ ਭਵਭੂਤੀ ਦੇ ਸਮੇਂ ਦੀ ਸ਼ਾਨ ਨੂੰ ਲਿਆ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਉਪਰ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਸਹਿਤ ਦੱਸਿਆ ਗਿਆ ਹੈ ਕਿ ਸਾਡੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਇਕ ਸਾਂਝੀ ਵਿਰਾਸਤ ਦੀ ਚੇਤੰਨਤਾ ਨਾਲ ਲਿਖ ਰਹੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਇਕ ਅਜੇਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਉਤੇਜਿਤ ਹੋਏ ਹਨ ਜਿਸ ਵਿਚ ਉਹ ਆਪਣੇ ਭਾਰਤੀ ਭਰਾਵਾਂ ਦੇ ਚੰਗੇ ਜੀਵਨ ਦੀ ਕਾਮਨਾ ਦੀ ਲੋਚਾ ਕਰਦੇ ਹਨ।

ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਕੇਵਲ ਬੰਗਾਲੀ, ਮਰਾਠੀ, ਹਿੰਦੀ ਜਾਂ ਕੰਨ੍ਹੜ ਮੰਚ ਅਤੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਨਹੀਂ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਇਹ ਕੇਵਲ ਪ੍ਰਯੋਗਵਾਦੀਆਂ ਦੇ ਪੱਛਮੀ ਜਾਂ ਅਮਰੀਕਾ ਦੇ ਨਵੀਨਤਮ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਉੱਤੇ ਨਕਲ ਕੀਤੇ ਹੋਏ ਤਜਰਬੇ ਹਨ। ਅੱਜ ਜਦ ਤੱਕ ਅਸੀਂ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ

ਲੇਖਕਾਂ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਸੰਬੰਧੀ ਨਵੀਂ ਚੇਤੰਨਤਾ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਗੌਲਦੇ ਉਦੋਂ ਤੱਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਲੇਖਾ ਜੋਖਾ ਪੂਰਣ ਨਹੀਂ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ। ਬੰਬਈ, ਕਲਕੱਤਾ, ਦਿੱਲੀ ਅਤੇ ਮਦਰਾਸ ਜਿਸ ਦੇ ਹਵਾਲੇ ਦਾ ਅਸੀਂ ਪਹਿਲਾਂ ਵਿਸਤਾਰ ਨਾਲ ਜ਼ਿਕਰ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਹਾਂ ਉਸ ਨੂੰ ਛੱਡ ਕੇ ਸਾਰੇ ਭਾਸ਼ਾਈ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਇਸ ਲਹਿਰ ਦੀ ਇਕ ਤਸਵੀਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਇਥੇ ਜਤਨ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ।

ਪਰੰਪਰਾ ਅਤੇ ਆਧੁਨਿਕਤਾ ਵਿਚਲੀ ਟੱਕਰ ਕੋਮਲ ਕਲਾਵਾਂ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਨੀ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਸਾਰੇ ਪੱਖਾਂ ਉੱਤੇ ਅਸਰ ਕਰ ਰਹੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਇਸ ਦਾ ਅਸਰ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਸਿਖਰਾਂ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਭਾਰਤ ਦੇ ਪੂਰਬੀ ਹਿੱਸੇ ਆਸਾਮ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿ ਇਕ ਪਾਸੇ ਕਵਿਤਾ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਊਸ਼ਾ ਅਤੇ ਅਨੀਰੂਦਾ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਮਿਥਿਹਾਸਕ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਮੁੜ ਉਸਾਰਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਬਾਕੂਲ ਸੈਕੀਆ ਦੁਆਰਾ ਬੜੀ ਯੋਗਤਾ ਨਾਲ ਅਭਿਨੈ ਕਰਕੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਚੰਦਰ ਕੁਮਾਰ ਅਗਰਵਾਲ ਅਤੇ ਭੂਪੇਨ ਹਜ਼ਾਰੀਕਾ ਦੁਆਰਾ ਲਿਆਂਦੇ ਗਏ ਨਵੇਂ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਨੇ 'ਪਿਜਾਲੀ-ਫੂਕਨ' ਵਰਗੇ ਰਾਸ਼ਟਰਵਾਦੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕੇ ਮੁੜ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਮਨੋ-ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਦੀਆਂ ਲੀਹਾਂ ਉਪਰ ਲਿਖੇ ਗਏ ਇਕਾਂਗੀ ਨਾਟਕ ਜਾਂ ਸਮੱਸਿਆ ਪ੍ਰਧਾਨ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣ ਦੇ ਵੀ ਕੁਝ ਜਤਨ ਕੀਤੇ ਗਏ ਹਨ ਪਰ ਇਹ ਇਤਨੇ ਸਫ਼ਲ ਨਹੀਂ ਸਾਬਤ ਹੋ ਸਕੇ। ਸ੍ਰੋਤੇ ਲੋਕ-ਨਾਟਕ ਦੀਆਂ ਕਿਸਮਾਂ ਵਲ ਵਧੇਰੇ ਝੁਕਾਅ ਰਖਦੇ ਹਨ। ਉੜੀਸਾ ਵਿਚ ਵੀ ਇਸੇ ਹੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਵਖਰੇਵਾਂ ਵੇਖਣ ਵਿਚ ਆਇਆ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਕੰਨਹੂਚਰਨ ਪਟਨਾਇਕ ਨੇ ਰਾਧਾ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਅਤੇ 'ਗੀਤਾ-ਗੋਵਿੰਦਾ' ਦੇ ਵਿਸ਼ਿਆ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਉੜੀਸੀ-ਨ੍ਰਿਤ ਨਾਲ ਇਕਮਿਕ ਕਰਕੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਭਾਵੇਂ ਛੇਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਭਾਥਾ' ਵਰਗੇ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸਮਾਜਿਕ ਚੇਤੰਨਤਾ ਅਤੇ ਇਥੋਂ ਤੱਕ ਕਿ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਘਿਰਣਾ ਦਾ ਹੀ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਨੂੰ ਚੋਣਾ ਉੱਤੇ ਲਿਖੇ ਗਏ ਇਕ ਨਾਟਕ ਵਿਚ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਹ ਨਾਟਕ ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਦੂਜੇ ਸਰਬ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਉਤਸਵ ਸਮੇਂ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਆਸਾਮੀ ਅਤੇ ਉੜੀਆਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਲਿਖਣੇ ਬੰਗਾਲੀ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹੋਏ ਹਨ। ਜਿਥੇ ਕਿ ਹਿਟਲਰ, ਲੈਨਿਨ ਅਤੇ ਮਾਓ ਉੱਤੇ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ 'ਜਾਤਰਾ' ਨਾਟਕ ਲਿਖੇ ਜਾ ਰਹੇ ਸਨ।

ਦੱਖਣ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਪੁਰਾਤਨ ਲੋਕ-ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਨਵੀਂ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ ਦੇ ਵਿਚਲੇ ਦਵੰਦ ਸਿੱਖਿਆ ਅਤੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਚੋਣਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ 'ਕੁਚੈਲ-ਵਰਿੱਤਮ' ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਕਥਾਕਲੀ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਂਦਾ

ਗਿਆ ਸੀ । ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਕ੍ਰਿਸ਼ਨ ਨੂੰ ਇਕ ਨਵੇਂ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੱਤਾ ਦਾ ਭੁੱਖਾ ਮੰਤਰੀ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਬਚਪਨ ਦੇ ਸਹਿਪਾਠੀ-ਸੁਦਾਮਾ ਨੂੰ ਇਕ ਗ਼ਰੀਬ ਸਕੂਲ ਮਾਸਟਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ । ਪੀ. ਕੇਸ਼ਵਦੇਵਾ ਨੇ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੀ ਜੁਗਤ ਵਰਤ ਕੇ 'ਥੋਪਾਲ ਭਾਸੀ' ਦੇ ਨਾਟਕ ਦੀ ਵਿਰੋਧਤਾ ਕੀਤੀ ਸੀ । ਇਸ ਨਾਟਕ ਦਾ ਨਾਂ 'ਹੋਵ ਦੇ ਮੇਡ ਮੀ ਏ ਕੌਮਿਨਿਸਟ' ਹੈ । (ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮੈਨੂੰ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਕਿਵੇਂ ਬਣਾਇਆ) ਪਰ ਰਾਜਨੀਤਕ ਮੰਤਵਾਂ ਦੀ ਪਰਾਧੀਨਤਾ ਵਿਚ ਲਿਖੇ ਗਏ ਨਾਟਕਾਂ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਗੰਭੀਰ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਆਲੋਚਨਾ ਵੀ ਲਿਖੀ ਗਈ ਸੀ । ਐਸ. ਗੁਪਤਾਨ ਨਾਇਰ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਡੂੰਘੀ ਸਮਾਜਿਕ ਤਬਦੀਲੀ ਅਤੇ ਈਸਾਈਆਂ, ਮੁਸਲਮਾਨਾਂ ਅਤੇ ਨਾਸਤਿਕ ਹਿੰਦੂਆਂ ਦੇ ਨਸਲੀ ਝੱਗੜਿਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤਿਬਿੰਬਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ । ਤਮਿਲਨਾਡੂ ਵਿਚ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਪ੍ਰਹਸਨ ਯੁਕਤ ਰਾਜਨੀਤਕ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਲੜੀ ਨੂੰ ਚੋਅ ਨੇ ਬੜੇ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਵਰਤਿਆ ਹੈ ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿ ਨਰਲਾ ਅਤੇ ਅਤਰੇਯ ਨੇ ਤੇਲਗੂ ਵਿਚ ਵਰਤਿਆ ਸੀ । ਅਤੇ ਕੰਨੜ ਵਿਚ ਸ੍ਰੀ ਰੰਗਾ ਅਤੇ ਲੰਕੇਸ਼ ਅਤੇ ਰੋਸ ਭਰੇ ਨੌਜਵਾਨ ਲੇਖਕਾਂ ਦੇ ਇਕ ਗਿਰੋਹ ਨੇ ਵਰਤਿਆ ਸੀ । ਇਹ ਰੁੱਚੀ ਗੁਜਰਾਤੀ ਅਤੇ ਸਿੰਧੀ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਵੇਖੀ ਗਈ ਹੈ ਅਤੇ ਹੁਣੇ ਜਿਹੇ ਹੀ ਕਾਂਗਰਸ ਵਿਚਲੇ ਪਾੜ ਜਾਂ ਸੰਦੇਹਜਨਕ ਦਲਬਦਲੂਆਂ ਦੇ ਵੋਟਾਂ ਹਾਸਿਲ ਕਰਨ ਦੇ ਤਰੀਕਿਆਂ ਉੱਤੇ ਨਾਟਕ ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਸੀ । ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਮਾਧਵਰਾਓ ਜੋਸ਼ੀ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ, ਅਤਰੇ ਤੱਕ ਸਮਾਜਿਕ ਵਿਅੰਗਾਤਮਕ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਇਕ ਲੰਮੀ ਪਰੰਪਰਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਕਿ ਲੇਖਕਾਂ ਨੇ ਹੋਰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਿਆ ਹੈ ਜਿਵੇਂ ਵਿੱਛਾ ਮਾਝੀ ਪੂਰੀ ਕਾਗ' ਵਿਚ ਹੀ ਇਸ ਨਾਟਕ ਦੇ ਉੱਤਰ ਵਿਚ ਇਕ ਨਾਟਕ 'ਵਿੱਛਾ ਤੁਝੀ ਪੂਰੀ ਕਰੀਨ' ਲਿਖਿਆ ਗਿਆ ਅਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ । ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਰਾਜਨੀਤਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪਿਛੋਕੜ ਵਿਚ ਰਖ ਕੇ ਜਾ ਨਿਪੁੰਨ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਰਾਹੀਂ ਤਤਕਾਲਿਕ ਹੀ ਬੜੇ ਚੋਭਾਵੇਂ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਟਿੱਪਣੀ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਸੀ । ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗੁਜਰਾਤੀ ਭਵਈ 'ਹੋਹੋਲੀਕਾ' ਵਿਚ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੰਨੜ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਰਸੀਹਮਾ ਮੂਰਥੀ ਰਾਹੀਂ ਬੜੇ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ । ਲੋਕ-ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਖੁਲ੍ਹਾ ਡੁਲ੍ਹਾ ਹਾਸਾ ਅਤੇ ਨਿਰਸੰਕੋਚ ਪ੍ਰਗਟਾ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਨੂੰ ਅਜੇਹੇ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕਾਂ ਲਈ ਮਾਫ਼ਕ ਬੈਠਦਾ ਹੈ । ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨਾਟਕ ਸਮਾਜਿਕ ਬੁਰਾਈਆਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੰਤਵ ਗ਼ੁਬਾਰੇ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਫੂਲੇ ਹੋਏ ਪਾਖੰਡ ਉੱਤੇ ਨਸ਼ਤਰ ਚਲਾਉਣਾ ਹੈ ।

ਉੱਤਰ ਵਿਚ ਕਸ਼ਮੀਰ ਅਤੇ ਪੰਜਾਬ ਵਿਚ ਇਕ ਸਜੀਵ ਰੰਗਮੰਚ ਅੰਦੋਲਨ ਦਾ

ਆਰੰਭ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਹਿੰਦੀ ਬੋਲਣ ਵਾਲੇ ਭਾਸ਼ਾ ਖੇਤਰਾਂ ਵਿਚ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਕਸ਼ਮੀਰੀ ਵਿਚ 'ਯਾਂਬਰ-ਬਾਂਬਾਜ਼ਾਲ' ਵਰਗੇ ਸੰਗੀਤ ਨਾਟਕਾਂ ਵਿਚ ਸੰਪਰਦਾਇਕ ਸਾਂਝੀਵਾਲਤਾ ਦਾ ਚਿੱਤਰਣ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਚ ਸ਼ੀਲਾ ਭਾਟੀਆ ਦਾ 'ਹੀਰ-ਰਾਂਝਾ' ਲੋਕ-ਰੂਪਾਂ ਨੂੰ ਵਰਤਣ ਦੇ ਝੁਕਾਅ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਸਹਿੱਤ ਸਪੱਸ਼ਟਤਾ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜੇ. ਸੀ. ਮਾਥੁਰ ਨੇ ਆਪਣੇ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ ਕੁੰਵਰ ਸਿੰਘ, ਵਿਚ 'ਕਠਪੁਤਲੀ-ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਹਾਥਰਸ ਦੀ ਬ੍ਰਜ ਕਲਾ ਕੇਂਦਰ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਸਿਧ ਨੌਟੰਕੀ 'ਅਮਰ ਸਿੰਘ ਰਾਠੋਰ' ਨੂੰ ਦੁਬਾਰਾ ਸੋਧ ਕੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਜਾਂ ਦੇਵੀ ਲਾਲ ਸਮਰ ਦਾ ਸਾਰੀ ਰਾਮਾਇਣ ਨੂੰ ਕੱਠ ਪੁਤਲੀਆਂ ਰਾਹੀਂ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਤਜਰਬਾ ਕਰਨਾ, ਯੂ. ਪੀ. ਅਤੇ ਰਾਜਸਥਾਨ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਦੀਆਂ ਰੌਚਿਕ ਘਟਨਾਵਾਂ ਹਨ। ਇੰਦੌਰ ਅਤੇ ਗਵਾਲੀਅਰ ਵਿਚ ਮਰਾਠੀ ਬੋਲਣ ਵਾਲੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਰੀਆਂ ਨੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਹਿੰਦੀ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਾਬਾ ਦਿਕਾ ਦਾ ਨਾਟਕ 'ਕਲਰਕ' ਇਕ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਹਰਮਨ ਪਿਆਰੀ ਪੇਸ਼ਕਸ਼ ਸੀ। ਉਜੈਨ ਵਿਚ ਹਰ ਸਾਲ ਕਾਲੀਦਾਸ ਦੇ ਉਤਸਵ ਉੱਤੇ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਨਾਟਕ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਜੋ ਕੋਈ ਘੱਟ ਪ੍ਰਾਪਤੀ ਨਹੀਂ। ਉਰਦੂ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ, ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਬੇਗਮ ਕੁਦਸੀਆ ਜ਼ੈਦੀ ਦੇ 'ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਥੀਏਟਰ' ਨੇ ਹਬੀਬ ਤਨਵੀਰ ਦੁਆਰਾ ਸ਼ੂਦਰਕ ਨੇ ਨਾਟਕ 'ਮ੍ਰਿੱਛਕਟਕ' ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ 'ਨੌਟੰਕੀ' ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ 'ਮਿੱਟੀ ਕੀ ਗਾੜੀ' ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜੋ ਕਿ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਪੁਨਰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਦਾ ਇਕ ਯਾਦਗਾਰੀ ਜਤਨ ਸੀ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਰਨਾਰਡ ਸ਼ਾਅ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਪੈਗਮੇਲੀਅਨ' ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ 'ਆਜ਼ਾਰ ਕਾ ਖ਼ਵਾਬ' ਵੀ ਇਕ ਸਫ਼ਲ ਜਤਨ ਸੀ। ਹਬੀਬ ਤਨਵੀਰ ਦਾ 'ਸੱਜਰਾ ਨਾਟਕ ਆਗਰਾ ਬਾਜ਼ਾਰ' ਜੋ ਕਿ 'ਨਾਜ਼ਿਰ' ਦੇ ਜੀਵਨ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਸੀ, ਬਹੁਤ ਹੀ ਸਫ਼ਲ ਸੀ। ਸਾਡੇ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਇਕ ਪਾਸੇ ਤਾਂ ਦੁਬਾਰਾ ਲੋਕ ਰੂਪਾਂ ਅਤੇ ਸ੍ਰੋਤਾਂ ਵਲ ਜਾਣ ਦੀ ਇੱਛਾ ਹੈ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਪੇਸ਼ਾਵਾਰਾਨਾ ਗੁਣਾਂ ਨੂੰ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨਾਲ ਲੈ ਕੇ ਉਸ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖਾਂ ਵਿਚ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਉਤਕ੍ਰਿਸ਼ਟਤਾ ਪੈਦਾ ਕਰਨੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਣ ਪੱਖ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਅਨੁਵਾਦ ਹਨ। 'ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ' ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤੇ ਨਾਟਕਾਂ ਅਤੇ ਸੋਫ਼ੋਕਲੀਜ਼ ਤੇ ਸ਼ੈਕਸਪੀਅਰ, ਬੈਕੱਟ ਅਤੇ ਬਰੈਖ਼ਤ, ਚੈਖ਼ਵ ਅਤੇ ਕਾਮੂ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਹਿੰਦੁਸਤਾਨੀ ਵਿਚ ਰੂਪਾਂਤਰਾਂ ਬਾਰੇ ਪਹਿਲਾਂ ਹਵਾਲਾ ਦਿਤਾ ਜਾ ਚੁੱਕਾ ਹੈ। ਪਰ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਸਾਰੀਆਂ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਹੋ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਮਰਾਠੀ ਵਿਚ ਟੈਨੇਸੀਵਿਲੀਅਮ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਗਲਾਸ ਮੈਨੇਜਰੀ' ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬੰਗਾਲੀ ਵਿਚ ਇਬਸਨ ਦੇ ਨਾਟਕ

ਦੇ ਰੂਪਾਂਤਰ ਦਾ ਅਖ਼ਬਾਰਾਂ ਵਿਚ ਬੜਾ ਚਿਰ ਜ਼ਿਕਰ ਚਲਦਾ ਰਿਹਾ । ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਗੇਟੇ ਅਤੇ ਸ਼ੈਲੇ ਦੇ ਕਾਵਿ-ਨਾਟਕਾਂ, ਗਾਲਜ਼ਵਰਦੀ ਅਤੇ ਟਾਲਸਟਾਏ ਦੇ ਸਮਾਜਿਕ ਨਾਟਕਾਂ, ਅਰਨਸਟ ਟੋਲਰ ਦੇ ਨਾਟਕ 'ਮਾਸਿਸ ਐਂਡ ਮੈਨ' ਅਤੇ ਪਿਰਾਂਦਲੋ ਦੇ ਨਾਟਕ ਸਿਕਸ ਕਰੈਕਟਰਜ਼ ਇਨ ਸਰਚ ਆਫ਼ ਏ ਪਲੇਰਾਈਟ' ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਮਿਲਦੇ ਹਨ ।

ਮਹਾਰਾਸ਼ਟਰ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਪੁਨਰ-ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਦੀ ਇਕ ਨਵੀਂ ਲਹਿਰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਿੱਖਰਾਂ ਉਪਰ ਹੈ । ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਰੰਗਮੰਚ ਮੁਕਦਾ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ । ਦਿਨ ਬਦਿਨ ਲੋਕ ਇਹ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ ਕਿ ਜੇਕਰ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਜੀਉਂਦਿਆਂ ਰਹਿਣਾ ਹੈ ਤਾਂ ਇਹ ਕੇਵਲ ਸ਼ੁਗਲ ਜਾਂ ਬੋਧਿਕ ਵਿਲਾਸ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਨਹੀਂ ਰਹਿ ਸਕਦਾ । ਇਸ ਨੂੰ ਤਾਂ ਕੁਝ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਰੀਆ, ਕੁਝ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਅਤੇ ਨਿਰਮਾਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਥੋੜੇ ਜਿਹੇ ਲੇਖਕਾਂ ਲਈ ਵੀ ਪੂਰੇ ਸਮੇਂ ਲਈ ਭਰਪੂਰ ਰੁਝੇਵਾ ਹੋਣਾ ਪਏਗਾ । ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਹੋਰਾਂ ਤਕਨੀਕੀ ਵਿਸ਼ਿਆਂ ਵਿਚ ਇਕ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਡਾਕਟਰ ਜਾਂ ਇਕ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਇੰਨਜੀਨੀਅਰ ਦਾ ਕੋਈ ਲਾਭ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਉਥੇ ਨਾਟਕ ਵਰਗੇ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿ ਵਿਅਕਤੀ ਦੀ ਸਿਰਜਨਾਤਮਕ ਕੌਸ਼ਲਤਾ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਹੁੰਗਾਰਾ ਕਈ ਮਾਧਿਅਮਾ ਰਾਹੀਂ ਇਕੱਠੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ । ਜਿੰਨੀ ਛੇਤੀ ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਪੱਧਰ ਉੱਤੇ ਮਿਲੀ ਹੋਈ ਸੰਤੁਸ਼ਟਤਾ ਨੂੰ ਤਿਆਗ ਦਿਤਾ ਜਾਵੇਗਾ ਉਤਨੀ ਹੀ ਚੰਗੀ ਉਸ ਦੀ ਸਾਰੇ ਪੱਖਾਂ ਤੋਂ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਉਨਤੀ ਹੋ ਸਕੇਗੀ । ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਯੋਗਤਾ ਦਾ ਅਰਥ ਹਮੇਸ਼ਾ ਵਪਾਰ ਪ੍ਰੱਸਤੀ ਜਾਂ ਘਟੀਆ ਜਾਂ ਅਸਭਿਯ ਰੁੱਚੀ ਪੈਦਾ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਹੈ । ਨਾਟਕ ਅਤੇ ਰੰਗਮੰਚ ਉਚ ਸੰਜੀਦਗੀ ਰਖਣ ਵਾਲੀ ਕਲਾ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਰੋਜ਼ੀ ਦਾ ਸਾਧਨ, ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ । ਇਕ ਪੇਸ਼ਾ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਸੰਸਾਰ ਦੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਬੁਲਾਵੇ ਦਾ ਸਾਧਨ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ । ਸਾਡੇ ਵਿਗਿਆਨ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਇਹ ਗੱਲ ਵੀ ਠੀਕ ਜੱਚਦੀ ਹੈ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਪੂਰਣ ਹੋ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਸਫ਼ਲਤਾ ਜਾਂ ਅਸਫ਼ਲਤਾ ਦੀ ਅਸਥਿਰਤਾ ਨੂੰ ਛੱਡ ਦੇਵੇ ।

8

ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਕਹਾਣੀ ਵੱਖ ਵੱਖ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਕਹਾਣੀਆਂ ਦਾ ਸਾਰ ਨਹੀਂ ਹੈ । ਇਹ ਬਦਕਿਸਮਤੀ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਅਜ਼ ਦੀ ਤੋਂ ਪੂਰੇ 30 ਸਾਲ ਬਾਅਦ ਵੀ ਅਸੀਂ ਇਸ ਤੱਥ ਨੂੰ ਪਛਾਣ ਨਹੀਂ ਸਕੇ । ਅਸੀਂ ਕਨੂੜ ਰੰਗਮੰਚ, ਮਰਾਠੀ ਰੰਗਮੰਚ, ਉੜੀਆ ਰੰਗਮੰਚ, ਅਸਾਮੀ ਰੰਗਮੰਚ ਆਦਿ ਦੀਆਂ

ਗੱਲਾਂ ਕਰਦੇ ਹਾਂ। ਜੇਕਰ ਭਾਰਤ ਇਕ ਹੀ ਰਾਸ਼ਟਰ ਹੈ ਤਾਂ ਫਿਰ ਹੋਰਾਂ ਵਾਂਗ ਸਾਡੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਵੀ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਜਾਣਿਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ।

ਦਰਅਸਲ ਇਥੇ ਇਕੋ ਹੀ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਅਤੇ ਇਹ ਕੋਈ ਨਿਰੀ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦੀ ਡੀਂਗ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ, ਪ੍ਰਾਕ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਲੋਕ-ਮੰਚ ਦੇ ਨਾਟਕ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਸਾਂਝਾ ਸੀ ਜੋ ਕਿ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖ ਤੋਂ ਆਮ ਨਾਟਕੀ ਨਿਯਮਾਂ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਮਹਾਂਕਾਵਿ ਵਿਚੋਂ ਲਏ ਗਏ ਹੁੰਦੇ ਸਨ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਇਹ ਰੁੱਚੀ ਸਥਾਨਕ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਦੇ ਵਿਕਸਤ ਹੋਣ ਅਤੇ ਪੱਛਮੀ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸਾਡੀ ਵਾਕਫ਼ੀਅਤ ਹੋਣ ਤਕ ਵੀ ਜਾਰੀ ਰਹੀ। ਆਧੁਨਿਕ ਸਮੇਂ ਵਿਚ ਵੀ ਇਹ ਇਕਸਾਰਤਾ ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਾਇਮ ਹੈ ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਉੱਤੇ ਪੱਛਮੀ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵੀ ਹੈ। ਰੰਗ ਭੂਮੀ ਵਾਲੇ ਰੰਗਮੰਚ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ ਗਲੀ-ਨਾਟਕਾਂ (ਸਟਰੀਟ ਪਲੇ) ਤਕ ਸਮੁੱਚੇ ਭਾਰਤ ਵਿਚ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਇਕੋ ਜਿਹਾ ਹੈ। ਨਾਟਕਕਾਰ, ਮੰਚ ਤਕਨੀਕ, ਵਿਸ਼ਾ-ਵਸਤੂ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਨਿਭਾ, ਰੋਸ਼ਨੀ, ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦੀ ਸ਼ੈਲੀ ਇਹ ਸਭ ਕੁਝ ਪੱਛਮ ਤੋਂ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਹਨ। ਇਤਿਹਾਸ ਨੇ ਵੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਦੁਹਰਾਇਆ ਹੈ। ਸੰਸਕ੍ਰਿਤ ਦੇ ਕਲਾਸਕੀ ਨਾਟਕਾਂ ਵਾਂਗ ਹੀ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਨਾਟਕ ਵੀ ਕੁਝ ਕੁ ਪੜ੍ਹੇ ਲਿਖੇ ਸ਼ਹਿਰੀਆਂ ਦੀ ਰਖਿਆ ਵਿਚ ਆ ਚੁਕੇ ਹਨ।

ਅਸੀਂ ਇਸ ਉਪਰੋਕਤ ਅਸਲੀਅਤ ਨੂੰ ਸਮਝ ਨਹੀਂ ਸਕੇ, ਫਲਸਵਰੂਪ ਆਧੁਨਿਕ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਇਕ ਬੰਦ ਗਲੀ ਤਕ ਪੁੱਜ ਚੁੱਕੀ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਰੰਗਮੰਚ ਨੂੰ ਗ਼ੈਰ-ਸ਼ਹਿਰੀ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਤੱਕ ਨਹੀਂ ਲੈ ਜਾ ਸਕੇ, ਅਤੇ ਅਸੀਂ ਇਹ ਸਮਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਕੇ ਕਿ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਿਵੇਂ ਹੋ ਗਿਆ। ਇਸ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਮਝਣ ਦੀ ਬਜਾਇ ਅਸੀਂ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਨੂੰ ਮੰਨ ਕੇ ਆਪਣੀ ਅਗਿਆਨਤਾ ਨੂੰ ਤਰਕ ਯੁਕਤ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ। ਇਕ ਸਿਧਾਂਤ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਪਰੰਪਰਾਗਤ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਲਾਜ਼ਮੀ ਤੌਰ ਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਅਤੇ ਸੰਗੀਤ ਉੱਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਅਪੀਲ ਬਹੁਤ ਵਿਸ਼ਾਲ ਹੈ। ਵਿਦਿਆ ਦੇ ਪਸਾਰ ਨਾਲ ਸਾਡੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਵਿਚ ਪਰਿਵਰਤਨ ਆ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਪਰ ਬਦਕਿਸਮਤੀ ਨਾਲ ਸਮਝਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੇ ਬਿਨਾਂ ਸਾਡੇ ਕੁਝ ਨਾਟਕਕਾਰ, ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਮੰਚ ਤੋਂ ਫ਼ਿਲਮਾ ਵਲ ਚਲੇ ਗਏ ਹਨ।

ਦੂਜੀ ਸਚਾਈ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਅਸੀਂ ਅਕਸਰ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਤੋਂ ਲੁਭਾਏ ਜਾਂਦੇ ਹਾਂ। ਇਹ ਕੋਈ ਮੌਕਾ ਮੇਲ ਨਹੀਂ ਕਿ ਸਾਡੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਨੌਜਵਾਨ ਨਾਟਕ-ਕਾਰ ਯੂਨੀਵਰਸਿਟੀਆਂ ਵਿਚ ਅੰਗਰੇਜ਼ੀ ਦੇ ਲੈਕਚਰਾਰ ਹਨ। ਭਾਰਤੀ ਜੀਵਨ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਨਾਲੋਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਕੋਲ ਪੱਛਮੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਵਧੇਰੇ ਡੂੰਘੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਹੈ। ਇਸ

ਲਈ ਦੋ ਗੱਲਾਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਤੌਰ ਉੱਤੇ ਵਾਪਰੀਆਂ ਹਨ। ਇਕ ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ ਅਤੇ ਦੂਜਾ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਪਾਬੰਦੀ। ਪੱਛਮੀ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਅਨੁਵਾਦ ਸ਼ਹਿਰੀ ਜੁੰਡਲੀਆਂ ਤੱਕ ਹੀ ਸੀਮਤ ਰਹੇ ਅਤੇ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਪਾਬੰਦੀ ਨੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਸਾਨੂੰ ਉਤੇਜਿਕ ਸੁਖਾਂਤ ਨਾਟਕ ਦਿਤੇ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਮੰਤਵ ਸਿਧੀ ਲਈ ਵਰਤਿਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਕਿਉਂਜੋ ਸਿਧਾਂਤਕ ਤੌਰ ਤੇ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਆਮ ਸਾਧਾਰਣ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਮਨੋਰੰਜਨ ਲਈ ਸਮਝਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਇਸ ਲਈ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਕਰਨ ਦਾ ਸਾਡਾ ਕੋਈ ਹੱਕ ਨਹੀਂ ਬਣਦਾ।

ਪਰ ਇਸ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਕਰਨ ਦੀ ਵਜ੍ਹਾ ਹੈ। ਸਾਡੀ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸਾਰੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਅਤੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀ ਪੂਰੀ ਸਪੁਰਦਗੀ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਵੀ ਸਾਡਾ ਰੰਗਮੰਚ ਆਪਣੇ ਲਈ ਸ੍ਰੋਤੇ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਿਚ ਅਸਫ਼ਲ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਇਕ ਸ੍ਰੋਤੇ ਦੀ ਰੁੱਚੀ ਨੂੰ ਬੱਚੇ ਦੀ ਰੁੱਚੀ ਵਾਂਗ ਸੰਵਾਰਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਜੇਕਰ ਕੋਈ ਬੱਚਾ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਸਬਜ਼ੀਆਂ ਨਹੀਂ ਖਾਂਦਾ ਤਾਂ ਇਸਦਾ ਇਹ ਅਰਥ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹ ਵੱਡਾ ਹੋ ਕੇ ਵੀ ਨਹੀਂ ਖਾਏਗਾ। ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਆਪਣੇ 50 ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਤਜਰਬੇ ਤੋਂ ਮੈਂ ਕਹਿ ਸਕਦਾ ਹਾਂ ਕਿ ਇਕ ਸ੍ਰੋਤੇ ਕੋਲ ਕੇਵਲ ਸੂਝ ਬੂਝ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀ ਸਗੋਂ ਉਹ ਉਸ ਨੂੰ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣ ਨੂੰ ਵੀ ਪਸੰਦ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਉਦਾਹਰਣਾਂ ਸਹਿਤ ਬੰਬਈ ਵਿਚ ਕੀਤੇ ਗਏ ਇਕ ਤਜਰਬੇ ਰਾਹੀਂ ਦਰਸਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਦੋ ਉਤਸ਼ਾਹੀਆਂ (ਪਤੀ ਅਤੇ ਪਤਨੀ) ਨੇ ਛਬੀਲ ਦਾਸ ਹਾਈ ਸਕੂਲ ਨਾਂ ਦੇ ਸਕੂਲ ਵਿਚ ਇਕ ਵੱਡਾ ਹਾਲ ਕਮਰਾ ਲੀਜ਼ ਉੱਤੇ ਲੈ ਲਿਆ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਵੱਡੇ ਹਾਲ ਕਮਰੇ ਨੂੰ ਨਾਟਕ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਵਿਚ ਤਜਰਬੇ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਇਕ ਨਾਟਕੀ ਮੰਡਲੀ ਨੂੰ ਕਿਰਾਏ ਉੱਤੇ ਦੇ ਦਿਤਾ ਸੀ। ਉਥੇ ਅਕਸਰ ਇਕ ਨਾਟਕ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਕਈ ਵਾਰੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਜਿਸ ਦਾ ਅਰਥ ਹੈ ਕਿ ਉਥੇ ਸ੍ਰੋਤੇ ਵੱਧਦੇ ਜਾ ਰਹੇ ਹਨ। ਪਰ ਅਸਲ ਵਿਚ ਹੋਰ ਸਾਰੇ ਤੱਥ ਕੁਝ ਅਜੇਹੇ ਹਨ ਜਿਸ ਨਾਲ ਕਿ ਕੋਈ ਸ੍ਰੋਤਾ ਉਥੇ ਜਾਣ ਤੋਂ ਕਤਰਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਹਾਈ ਸਕੂਲ ਵੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਕੋਈ ਏਨੀ ਮਸ਼ਹੂਰ ਇਮਾਰਤ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਇਹ ਬੰਬਈ ਦੀ ਆਮ ਸਾਧਾਰਣ ਚਾਲ ਵਾਲੀ ਇਮਾਰਤ ਨਾਲੋਂ ਵੱਖਰੀ ਨਹੀਂ ਜਾਪਦੀ। ਇਸ ਦਾ ਮੁੱਖ ਦਵਾਰ, ਇਕ ਛੋਟੀ ਜਿਹੀ ਗਲੀ ਰਾਹੀਂ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਤੁਸੀਂ ਅੰਦਰ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦੇ ਹੋ ਤਾਂ ਤੁਹਾਡੀ ਨਜ਼ਰ ਇਕ ਡਾਂਵਾਂ ਡੋਲ ਜਿਹੀ ਖ਼ਸਤਾ ਹਾਲਤ ਵਾਲੀ ਸੀੜ੍ਹੀਆਂ ਉੱਤੇ ਪੈਂਦੀ ਹੈ। ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਤੁਸੀਂ ਉਪਰ ਵਲ ਚੜ੍ਹਦੇ ਹੋ (ਬਿਨਾ ਲਿਫ਼ਟ ਤੋਂ) ਤਾਂ ਉਥੇ ਫ਼ਰਸ਼ ਉੱਤੇ ਕੋਈ ਵਖਰਾ ਜਿਹਾ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਾ ਹਾਲ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਅਤੇ ਜਦੋਂ ਤੁਸੀਂ ਅੰਦਰ ਦਾਖ਼ਲ ਹੁੰਦੇ ਹੋ ਤਾਂ ਤੁਹਾਨੂੰ ਕੋਈ ਮੰਚ ਜਾਂ

ਸ੍ਰੋਤਾ ਭਵਨ ਵਿਚਲੀਆਂ ਕੁਰਸੀਆਂ ਨਹੀਂ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੀਆਂ। ਤੁਸੀਂ ਜਿਥੇ ਚਾਹੋ ਚੌਕੜੀ ਮਾਰ ਕੇ ਬੈਠਾ ਜਾਓ। ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਆਏ ਹੋਏ ਵਿਅਕਤੀ ਨੂੰ ਆਪਣੀ ਸੀਟ ਬਦਲਣੀ ਪੈਂਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਜੋ ਉਹ ਲੰਘ ਰਹੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਜਾਂ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਠੋਕਰਾਂ ਤੋਂ ਬਚ ਸਕੇ। ਜਿਉਂ ਜਿਉਂ ਨਾਟਕ ਅਗੇ ਵੱਧਦਾ ਹੈ ਉਸ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਲ ਹੀ ਅਭਿਨੇਤਾਂ ਆਪਣੇ ਅਭਿਨੈ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫ਼ਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਉਥੇ ਕੋਈ ਸੀਟਾਂ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦੀਆਂ, ਨਾ ਹੀ ਰੌਸ਼ਨੀ ਦੇ ਰੰਗ ਕਲੋਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਬਦਲਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਕੋਈ ਪਰਦਾ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ। ਅਤੇ ਪੂਰੇ ਦੋ ਘੰਟਿਆਂ ਤਕ ਤੁਸੀਂ ਇਕੋ ਹੀ ਥਾਂ ਉੱਤੇ ਚੌਕੜੀ ਮਾਰ ਕੇ ਬੈਠੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹੋ ਜਾਂ ਇਧਰ ਉਧਰ ਘੁੰਮ ਕੇ ਸਿਗਰਟ ਪੀ ਕੇ ਆਪਣਾ ਮਨ ਪ੍ਰਚਾਵਾ ਕਰਦੇ ਹੋ। ਜੇ ਤੁਸੀਂ ਚਾਹੋ ਤਾਂ ਆਪਣੇ ਨਾਲ ਦੇ ਬੈਠੇ ਹੋਏ ਗਵਾਂਢੀ ਨਾਲ ਗੱਲਾਂ ਵੀ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹੋ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਗ਼ੈਰ ਰਸਮੀ ਮਾਹੌਲ ਵਿਚ ਸ੍ਰੋਤੇ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਬਿਲਕੁਲ ਬੇਪ੍ਰਵਾਹ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, ਅਤੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਪੂਰਣ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਸ੍ਰੋਤੇ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਨੂੰ ਮਾਣਨ ਲਈ ਬੜੇ ਪਿਆਰ ਨਾਲ ਇਕ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀ ਰੁੱਚੀ ਪੈਦਾ ਕਰ ਰਹੇ ਹਨ। ਸ੍ਰੋਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ, ਉਸ ਦੀ ਗਤੀ, ਅਤੇ ਮੁਦਰਾਵਾਂ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾਵਾਂ ਦੇ ਲਹਿਜੇ ਵਿਚੋਂ ਅਨੰਦ ਮਾਣਦੇ ਹਨ।

ਇਕ ਪਖੋਂ ਉਪਰੋਕਤ ਉਦਾਹਰਣ ਦੇ ਗ਼ਲਤ ਅਰਥ ਕਢਣ ਦੀ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੋ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਅਰਥ ਇਹ ਨਹੀਂ ਸਮਝਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਕਿ ਨਾਟਕੀ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਲਈ ਕਿਸੇ ਮੰਚ ਜਾਂ ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨ ਦੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਹੀ ਨਹੀਂ। ਸਾਡਾ ਆਧੁਨਿਕ (ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ) ਰੰਗਮੰਚ ਜੇਕਰ ਦੂਰ ਦਰਾਜ਼ ਦੇ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਤਕ ਨਹੀਂ ਪਹੁੰਚਿਆ ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਇਕ ਕਾਰਨ ਰੰਗਮੰਚ-ਭਵਨਾਂ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਹੈ। ਪੁਰਾਤਨ ਸਮਿਆਂ ਵਿਚ ਵਪਾਰਕ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਆਪਣੇ ਸਾਜ਼-ਸਾਮਾਨ ਨਾਲ ਸਰਕਸ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਯਾਤਰਾ ਕਰਦੀਆਂ ਰਹਿੰਦੀਆਂ ਸਨ। ਇਕ ਉਚਾ ਚਬੂਤਰਾ ਮੰਚ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਚਬੂਤਰੇ ਦੇ ਹੇਠਾਂ ਵਾਲੇ ਪਾਸੇ ਜ਼ਰੂਰਤ ਮੁਤਾਬਿਕ ਕੁਝ ਕੁਰਸੀਆਂ ਰੱਖ ਦਿੱਤੀਆਂ ਜਾਂਦੀਆਂ ਸਨ। ਕੁਝ ਖ਼ਸਤਾ ਹਾਲਤ ਵਾਲੇ ਜਰਜਰੇ ਜਿਹੇ ਬੈਂਚ ਵੀ ਰੱਖੇ ਜਾਂਦੇ ਸਨ (ਜੋ ਅਕਸਰ ਸਥਾਨਕ ਸਕੂਲ ਵਿਚੋਂ ਲਏ ਗਏ ਹੁੰਦੇ ਸਨ) ਜ਼ਮੀਨ ਤੇ ਬੈਠਣ ਵਾਲਿਆਂ ਵਾਸਤੇ ਧਰਤੀ ਮਾਂ ਹੁੰਦੀ ਸੀ, ਜੋ ਕਿ ਗੁੰਬਦ ਨੁਮਾ ਟੈਂਟ ਦੇ ਹੇਠਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਸਥਾਨ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਸੀ। (ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਅੱਜ ਵੀ ਕਈ ਵਪਾਰਕ ਰੰਗਮੰਚ ਮੰਡਲੀਆਂ ਇਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਵਰਤੋਂ ਵਿਚ ਲਿਆ ਰਹੇ ਹਨ।) ਪਰ ਇਸ ਵਿਚ ਜਿਹੜੀ ਮਿਹਨਤ, ਸਮਾਂ ਅਤੇ ਖ਼ਰਚਾ ਕਰਨਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ ਉਸ ਨੂੰ ਗ਼ੈਰ-ਪੇਸ਼ਾਵਰ ਮੰਡਲੀਆਂ ਬਰਦਾਸ਼ਤ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦੀਆਂ। ਦਿਨ ਦੇ ਵੇਲੇ ਪੇਂਡੂ ਲੋਕ ਆਪਣੇ ਕੰਮਕਾਰ ਵਿਚ ਜੁਟੇ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ ਇਸ ਲਈ ਮੈਟਨੀ ਸ਼ੋ ਜਾਂ ਦਿਨ ਦੇ ਚਾਨਣ ਵਿਚ ਓਪਨ ਏਅਰ ਸ਼ੋ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਨਹੀਂ

ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ । ਇਹ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਖੇਤਰ ਹੈ ਜਿਥੇ ਕਿ ਸਰਕਾਰਾਂ ਅਤੇ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਨਿਸਚੈ ਹੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ । ਕੀ ਕੇਂਦਰ ਅਤੇ ਰਾਜ ਸਰਕਾਰਾਂ ਲਈ ਇਹ ਕੋਈ ਬਹੁਤਾ ਹੋਵੇਗਾ ਕਿ ਉਹ ਹਰ ਇਕ ਸੂਬੇ ਦੇ ਮੁੱਖ ਸ਼ਹਿਰ ਵਿਚ ਪੰਜ ਸਾਲਾ ਜਾਂ ਦਸ ਸਾਲਾ ਯੋਜਨਾ ਰਾਹੀਂ ਇਕ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ (450 ਤੋਂ 500 ਤੱਕ ਸੀਟਾਂ ਲਈ) ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕਰ ਦੇਣ ? ਜਦ ਤੱਕ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਨਹੀਂ ਦਰਸਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਉਦੋਂ ਤੱਕ ਉਸ ਦਾ ਕੋਈ ਮੁੱਲ ਨਹੀਂ । ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਆ ਕੇ ਹੀ ਨਾਟਕ ਦਾ ਅਸਲੀ ਮੁਲ ਪੈਂਦਾ ਹੈ । ਪਰ ਕੁਝ ਮੁੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਤੋਂ ਸਿਵਾਇ ਨਾਟਕ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਉਥੇ ਕੋਈ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨ ਨਹੀਂ ਹਨ । ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਕੁਝ ਮੁੱਖ ਸ਼ਹਿਰਾਂ ਵਿਚ ਵੀ ਜਿਵੇਂ ਕਿ ਬੰਗਲੌਰ ਵਿਚ ਕੇਵਲ ਇਕ ਰੰਗਮੰਚ-ਘਰ ਹੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦਾ ਮਤਲਬ ਕਿਸੇ ਇਕ ਵੀ ਦਿਨ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀ ਆਪਣੀ ਕੋਈ ਪਸੰਦ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀ । ਇਕ ਨਾਟਕਕਾਰ ਸੱਚ ਮੁੱਚ ਉਤਸ਼ਾਹ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ ਜਦੋਂ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਪੁਰਸਕਾਰ ਮਿਲਣ ਦੇ ਨਾਲ ਨਾਟਕ ਮੰਡਲੀਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਰਥਿਕ ਸਹਾਇਤਾ ਦਿੱਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਉਸ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ । ਸੱਚੇ ਉਤਸ਼ਾਹ ਮਿਲਣ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਰਕੇ ਅੱਜ ਸਾਡੇ ਜਿਹੇ ਮਹਾਨ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਜਿਥੇ ਕਿ ਚੌਦਾਂ (14) ਉੱਨਤ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਹਨ, ਉਥੇ ਨਾਟਕਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਬਹੁਤ ਘੱਟ ਹੈ । ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਮੇਂ ਸਮੇਂ ਉਪਰ ਵੱਡੇ ਨਾਟਕਕਾਰ ਵੀ ਚਿੱਤਰ-ਪਟ ਲਈ ਲਿਖਣਾ ਵਧੇਰੇ ਪਸੰਦ ਕਰਦੇ ਹਨ ।

9

ਜੇਕਰ ਨਾਟਕਾਰਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਘੱਟ ਹੈ ਤਾਂ ਨਾਟਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲੀਆਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵਧਦੀ ਜਾ ਰਹੀ ਹੈ । ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਨਾਲ ਇਹ ਰਾਸ਼ਟਰੀ ਏਕਤਾ ਵਿਚ ਯੋਗਦਾਨ ਦੇ ਰਹੇ ਹਨ । ਕਮੀ ਨੂੰ ਪੂਰਾ ਕਰਨ ਲਈ ਇਕ ਭਾਸ਼ਾ ਦੇ ਨਾਟਕਾਂ ਨੂੰ ਦੂਜੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ । ਇਹ ਵੀ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਮਿਲਿਆ ਜੁਲਿਆ ਵਰਦਾਨ ਹੈ । ਕਈ ਵਾਰੀ ਅਨੁਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਮੌਲਿਕ ਰਚਨਾ ਨਾਲ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਇਨਸਾਫ਼ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ । ਅਰਥਾਤ ਅਨੁਵਾਦਾਂ ਵਿਚ ਮੌਲਿਕ ਰਚਨਾ ਵਾਲੇ ਸਾਰੇ ਗੁਣ ਨਹੀਂ ਲਿਆਏ ਜਾ ਸਕਦੇ । ਚੰਗੀ ਉਸਾਰੂ ਥੀਏਟਰ ਆਲੋਚਨਾ ਦੀ ਅਣਹੋਂਦ ਕਰਕੇ ਜੋ ਨਾਟਕ ਅਨੁਵਾਦ ਲਈ ਚੁਣੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਉਹ ਗੁਣਾਤਮਕ ਪੱਖੋਂ ਊਣੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ । ਕਈ ਵਾਰੀ ਕੇਵਲ ਗ਼ਲਤ ਕਾਰਨਾਂ ਕਰਕੇ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰਸਿਧਤਾ ਤੋਂ ਹੀ ਅਜੇਹੇ ਅਨੁਵਾਦ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ । ਕਈ ਵਾਰੀ ਸਾਨੂੰ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕ ਹੀ ਮਿਲ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਭਾਵੇਂ ਚੰਗੇ ਅਨੁਵਾਦ ਨਹੀਂ ਮਿਲਦੇ

ਜਿਵੇਂ ਕਿ 'ਘਾਸ਼ੀ ਰਾਮ ਕੋਤਵਾਲ' ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਅਜੇਹੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਹੀ ਨਾਟਕ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਠੀਕ ਤੌਰ ਤੇ ਸਹਾਈ ਸਾਬਤ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਸਾਰੀਆਂ ਭਾਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਛਪੇ ਹੋਏ ਚੰਗੇ ਨਾਟਕਾਂ ਦੀ ਇਕ ਸੂਚੀ ਨਿਯਤ ਸਮੇਂ ਉੱਤੇ ਕੱਢੇ ਗਏ ਇਕ ਸੂਚਨਾ-ਪੱਤਰ ਵਿਚ ਜ਼ਰੂਰ ਛਪਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਜਦੋਂ ਅਸੀਂ ਹੋਰਾਂ ਦੇਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਜਾਂਦੇ ਹਾਂ ਤਾਂ ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਰੰਗਮੰਚ ਬਾਰੇ ਨਾ ਤਾਂ ਕੋਈ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇਣ ਯੋਗ ਹੁੰਦੇ ਹਾਂ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਸਾਡੇ ਕੋਲ ਇਸ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਕੋਈ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਪੁਸਤਕ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਸ ਦੇ ਆਧਾਰ ਉੱਤੇ ਅਸੀਂ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦੇ ਸਕੀਏ।

ਕਈ ਸਾਲ ਪਹਿਲਾਂ ਕੇਂਦਰੀ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਦਿੱਲੀ ਵਿਚ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰੇ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਦੌਰਾਨ ਇਸ ਦਾ ਇਕੋ ਮੰਤਵ ਸਾਨੂੰ ਇਸ ਤੱਥ ਤੋਂ ਚੇਤੰਨ ਕਰਾਉਣਾ ਹੈ ਕਿ ਨਾਟਕ ਇਕ ਕਲਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮੰਚ ਉੱਤੇ ਇਸ ਦਾ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਪੇਸ਼ ਕਰਨਾ ਇਕ ਵਿਗਿਆਨ ਹੈ। ਸਾਰੇ ਹੀ ਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਅਸੀਂ ਵਰਕਸ਼ਾਪਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰਨ ਅਤੇ ਨਾਟਕੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣ ਪ੍ਰਤੀ ਬੜਾ ਉਤਸ਼ਾਹ ਵੇਖਦੇ ਹਾਂ। ਪਰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕਦੇ ਕਦਾਈ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਅਕਸਰ ਆਰੰਭਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਬਾਰੇ ਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਥੋਂ ਤਕ ਕਿ ਨੈਸ਼ਨਲ ਸਕੂਲ ਆਫ਼ ਡਰਾਮਾ ਵਿਚ ਸਿੱਖਿਆ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕੀਤੇ ਹੋਇਆਂ ਨੂੰ ਵੀ ਆਪਣੀ ਸਿੱਖਿਆ ਨੂੰ ਕਾਰੇ ਲਗਾਉਣ ਦਾ ਕੋਈ ਅਵਸਰ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਬਹੁਤੇ ਤਾਂ ਟੀ. ਵੀ. ਉੱਤੇ ਨੌਕਰੀ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਵਿਚ ਲੱਗੇ ਹੋਏ ਹਨ, ਅਤੇ ਕੁਝ ਕੁ ਅਜੇਹੇ ਹਨ ਜੋ ਸੰਗਦੇ ਹੋਏ ਹੋਰਾਂ ਵਿਚ ਉਤਸ਼ਾਹ ਪੈਦਾ ਕਰਦੇ ਅਤੇ ਕਦੇ ਕਦਾਈਂ ਆਪਣੀ ਕੌਸ਼ਲਤਾ ਵਿਖਾਉਣ ਦਾ ਵੀ ਜਤਨ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਿਯਮ ਅਨੁਸਾਰ, ਉਹ ਸੁਸਿੱਖਿਅਤ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਿ ਆਪਣੇ ਆਪ ਨੂੰ ਮੰਚ ਲਈ ਅਰਪਿਤ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਹੈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਇਕ ਹੱਥ ਦੀਆਂ ਉਂਗਲਾਂ ਤੇ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਮਾਯੂਸੀ ਦੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਉਹ ਵੀ ਫ਼ਿਲਮ ਜਗਤ ਵੱਲ ਪਰਤ ਰਹੇ ਹਨ।

ਭਾਰਤ ਰੰਗਮੰਚ ਇਕ ਚੁਰਸਤੇ ਉੱਤੇ ਖੜਾ ਹੈ। ਨੌਜਵਾਨਾਂ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਉਤਸ਼ਾਹ ਹੈ ਪਰ ਜਦੋਂ ਤਕ ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੰਗਠਿਤ ਕਰਕੇ ਮੌਕਾ ਨਹੀਂ ਦਿੱਤਾ ਜਾਂਦਾ ਉਦੋਂ ਤੱਕ ਇਸ ਦਾ ਕੋਈ ਤਤਕਾਲੀ ਭਵਿੱਖਤ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸਰਕਾਰਾਂ, ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਉਦਯੋਗਾਂ ਆਦਿ ਨੂੰ ਗਰਾਂਟਾਂ, ਆਰਥਿਕ ਸਹਾਇਤਾ, ਦਾਨ, ਭੇਟਾਵਾਂ ਅਤੇ ਹੋਰ ਕਈ ਤਰੀਕਿਆਂ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਨ ਲਈ ਅੱਗੇ ਆਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਦਾ ਮੰਤਵ ਫ਼ਿਲਮ ਉਦਯੋਗ ਵਾਂਗ ਲਾਭ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰਨਾ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਰੰਗਮੰਚ ਅਨਪੜ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸਿੱਖਿਆ ਦਿੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਕਰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਮੌਕਿਆਂ ਉੱਤੇ ਇਹ ਸਮੁੱਚੇ ਸਮਾਜ ਦੀ ਆਵਾਜ਼ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਆਪਣੇ ਪੂਰੇ ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਨੇ ਆਪਣੀ ਹੋਂਦ ਲਈ ਬਾਹਰਲੀ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਉੱਤੇ ਨਿਰਭਰ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। ਪਰ ਆਧੁਨਿਕ ਪਰਿਸਥਿਤੀਆਂ ਵੱਖਰੀ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਕ ਚੰਗੀ ਰਚਨਾ ਲਈ ਸਰਪ੍ਰਸਤੀ ਨਾਲੋਂ ਇਸ਼ਤਿਹਾਰਬਾਜ਼ੀ ਵਧੇਰੇ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਸੰਗਠਨ ਦਾ ਹੋਣਾ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ। ਇਹ ਵਾਕਈ ਤਰਸਯੋਗ ਗੱਲ ਹੈ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਿਤ ਲੋਕ ਆਪਣੇ ਵਲੋਂ ਵੀ ਦੋ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕੇ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਰੰਗਮੰਚ ਦੀ ਉੱਨਤੀ ਲਈ ਬਹੁਤ ਸਹਾਈ ਸਾਬਿਤ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਕ ਹੈ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਨ ਲਈ (ਨਾਟਕਾਂ ਦਾ ਅਨੁਵਾਦ) ਇਕ ਪ੍ਰਕਾਰ ਦੇ ਵਿਭਾਗ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਕਰਨੀ ਜੋ ਕਿ ਇਕ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਤੋਂ ਦੂਜੀ ਭਾਰਤੀ ਭਾਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅਨੁਵਾਦ ਕਰ ਸਕੇ। ਦੂਜਾ ਇਹ ਕਿ ਇਕ ਅਜੇਹਾ ਮਾਸਿਕ ਪੱਤਰ ਕੱਢਿਆ ਜਾਵੇ ਜਿਸ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਨਾਟਕਾਂ, ਪਹਿਲੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ, ਨਾਟਕੀ ਆਲੋਚਨਾ, ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਾ ਵਰਣਨ ਹੋਵੇ। ਇਹ ਸਹੀ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਮੰਡਲੀਆਂ ਲਈ ਸਹਾਇਕ ਸਾਬਤ ਹੋਵੇਗਾ ਜੋ ਕਿ ਬੜੀ ਸੁਹਿਰਦਤਾ ਨਾਲ ਰੰਗਮੰਚ ਵਲ ਸਮਰਪਿਤ ਹਨ। ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਫ਼ਿਲਮ ਉਦਯੋਗ ਦੀ ਉਦਾਹਰਣ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਬੜੇ ਹੀ ਸੁਚੱਜੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੰਗਠਿਤ ਹੈ। ਇਸ ਵਾਸਤੇ ਚੈਂਬਰ ਆਫ਼ ਫ਼ਿਲਮ ਇੰਡਸਟਰੀ, ਫ਼ੈਡਰੇਸ਼ਨ ਆਫ਼ ਪ੍ਰੋਡਿਊਸਰਜ਼, ਗਿਲਡ, ਅਤੇ ਹੋਰ ਅਜੇਹੀਆਂ ਸੰਸਥਾਵਾਂ ਹਨ। ਬੇਸ਼ਕ ਕਈ ਮਾਸਿਕ ਪੱਤਰ ਵੀ ਹਨ ਪਰ ਇਥੇ ਰੰਗਮੰਚ ਮੁਕਾਬਲਾ ਨਹੀਂ ਕਰ ਸਕਦਾ।

ਮੇਰੇ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਸਾਰ ਕੇਂਦਰੀ ਅਤੇ ਪ੍ਰਾਂਤਕ ਦੋਹਾਂ ਪੱਧਰਾਂ ਉੱਤੇ ਅਕਾਦਮੀਆਂ (ਜਾਂ ਪੱਤਰ-ਵਿਹਾਰਕ ਸੰਸਥਾਵਾਂ) ਨੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਉਸਾਰੂ ਪੱਖ ਵੱਲ ਕੋਈ ਖ਼ਾਸ ਯੋਗਦਾਨ ਨਹੀਂ ਦਿਤਾ। ਮੈਂ ਨਹੀਂ ਜਾਣਦਾ ਕਿ ਹਰ ਸਾਲ ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਉੱਤੇ ਕਿੰਨੇ ਲੱਖ (ਜੇ ਕਰੋੜ ਨਹੀਂ ਤਾਂ) ਰੁਪਿਆ ਖ਼ਰਚ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਵਕਤ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੁਆਰਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਕੀਤਾ ਹੋਇਆ ਕੋਈ ਵੀ ਅਜੇਹਾ ਮਾਸਿਕ ਪੱਤਰ ਨਹੀਂ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਰੰਗਮੰਚ ਸੰਬੰਧੀ ਪੂਰੀ ਜਾਣਕਾਰੀ ਦਿਤੀ ਹੋਵੇ (ਸਿਵਾਇ ਕੁਝ ਸਾਲਾਨਾ ਰਿਪੋਰਟਾਂ ਦੇ) ਕਦੇ ਕਦਾਈਂ ਸੈਮੀਨਾਰਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਕਈ ਸਾਲਾਂ, ਮਹੀਨਿਆਂ ਬਾਅਦ ਇਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਪੜ੍ਹੇ ਗਏ ਪਰਚਿਆਂ ਨੂੰ ਛਾਪਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। (ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਇਹ ਪਰਚੇ ਬਿਨਾ ਸੰਪਾਦਿਤ ਕੀਤੇ ਹੀ ਛਾਪੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ) ਕੁਝ ਅਕਾਦਮੀਆਂ ਕੇਵਲ ਨਾਟਕ ਨੂੰ ਹੀ ਨਹੀਂ ਲੈਂਦੀਆਂ ਸਗੋਂ ਆਪਣੀਆਂ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਵਿਚ ਸੰਗੀਤ ਅਤੇ ਨ੍ਰਿਤ ਨੂੰ ਵੀ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰਦੀਆਂ ਹਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਤਿੰਨਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਭ ਤੋਂ ਘੱਟ ਧਿਆਨ ਨਾਟਕ ਵੱਲ ਹੀ ਦਿਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਆਪਣੇ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਆਧੁਨਿਕ ਝੁਕਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੁੱਖ ਰਖਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਨਾਟਕ ਦਾ ਆਪਣਾ ਹੀ ਇਕ ਸੰਗਠਿਤ ਸਮੂਹ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਮੌਜੂਦਾ ਰੁਚੀਆਂ ਨੂੰ ਮੱਦੇ-

ਨਜ਼ਰ ਰਖ ਕੇ ਸਰਕਾਰ ਨੂੰ ਇਕ ਇੰਡੀਅਨ ਰੰਗਮੰਚ ਕਾਰਪੋਰੇਸ਼ਨ ਸਥਾਪਤ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਜੋ ਕਿ ਵਰਕਸ਼ਾਪਾਂ ਦਾ ਆਯੋਜਨ ਕਰੇ ਜਾਂ ਨਾਟਕੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਕੇਂਦਰ ਸਥਾਪਿਤ ਕਰੇ। ਆਧੁਨਿਕ ਢੰਗ ਦੇ ਰੰਗਮੰਚ ਭਵਨਾਂ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਕੀਤੀ ਜਾਵੇ (450 ਤੋਂ 500 ਤਕ ਸ੍ਰੋਤਿਆਂ ਲਈ), ਅਨੁਵਾਦ ਕਰਨ ਦਾ ਪ੍ਰਬੰਧ ਕਰੇ ਅਤੇ ਕੋਈ ਮਾਸਿਕ ਜਾਂ ਤ੍ਰੈ-ਮਾਸਿਕ ਪੱਤਰ ਕੱਢਿਆ ਜਾਵੇ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਿ ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਬਾਰੇ ਠੀਕ ਜਾਣਕਾਰੀ ਮਿਲਦੀ ਹੋਵੇ।

ਲਿਖਣ ਅਤੇ ਅਭਿਨੈਕਾਰੀ ਦੀ ਜੇ ਗੱਲ ਕਰੀਏ ਤਾਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਸਾਡੀ ਨੌਜਵਾਨ ਪੀੜੀ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਵਧੇਰੇ ਕੌਸ਼ਲਤਾ ਹੈ। ਸਾਡੇ ਕੁਝ ਅਜੇਹੇ ਨੌਜਵਾਨ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਹਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਉੱਤੇ ਅਸੀਂ ਮਾਣ ਕਰ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਅਸੀਂ ਇਕ ਅਜੇਹੇ ਸਮਾਜ ਲਈ ਕਾਰਜਸ਼ੀਲ ਹਾਂ ਜਿਥੇ ਹਰ ਇਕ ਨੂੰ ਕੇਵਲ ਕੰਮ ਨਹੀਂ ਮਿਲੇਗਾ ਸਗੋਂ ਉਸ ਦਾ ਮਨੋਰੰਜਨ ਵੀ ਹੋਵੇਗਾ। ਅਸੀਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਕਿੱਤਿਆਂ ਲਈ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇ ਰਹੇ ਹਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਆਪਣਾ ਵਿਹਲਾ ਸਮਾਂ ਸਿਆਣਪ ਅਤੇ ਲਾਹੇਵੰਦ ਤਰੀਕੇ ਨਾਲ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਨ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਕਿਉਂ ਨਾ ਦਿਤੀ ਜਾਵੇ ?

ਇਹ ਕਹਿੰਦਿਆਂ ਹੋਇਆਂ ਮੈਂ ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਖ਼ਤਮ ਕਰਨ ਦੀ ਇਜਾਜ਼ਤ ਚਾਹੁੰਦਾ ਹਾਂ ਕਿ ਜੋ ਕੁਝ ਮੈਂ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਉਹ ਕੋਈ ਆਦਰਸ਼ਕ ਜਾਂ ਅਕਾਦਮਿਕ ਨਿਬੰਧ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਉਹ ਵਿਚਾਰ ਹਨ ਜੋ ਕਿ ਆਜ਼ਾਦੀ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਦੇ ਭਾਰਤੀ ਰੰਗਮੰਚ ਦੇ ਹਾਲਾਤ ਅਤੇ ਸਰਗਰਮੀਆਂ ਤੋਂ ਸਿੱਧੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਹੋਏ ਹਨ।

ਸੰਕੇਤ ਚਿੰਨ੍ਹ